

Fachbereich Medien

Ilker Çatak

„Uzak – Entfernt“

Eine Analyse und Interpretation der Gestaltungsmittel

– Bachelorarbeit –

Hochschule Mittweida – University of Applied Science (FH)

Berlin, 25. August 2009

Fachbereich Medien

Ilker Çatak

„Uzak – Entfernt“

Eine Analyse und Interpretation der Gestaltungsmittel

– eingereicht als Bachelorarbeit –

Hochschule Mittweida – University of Applied Science (FH)

Erstprüfer	Zweitprüferin
Professor Peter Gottschalk	Ursula Hocker, Arte Deutschland, Baden Baden

Berlin, 25. August 2009

Çatak, Ilker

„Uzak – Entfernt“ – Eine Analyse und Interpretation der Gestaltungsmittel.
2009 – 88 Seiten

Gliederung

Danksagung	6
Einleitung.....	7
1. Informationen zum Film	9
1.1 Gesellschaftspolitischer Hintergrund	9
1.2 Synopsis des Films	13
1.3 Die Hauptfiguren	16
1.4 Wessen Geschichte wird erzählt?	17
1.5 Informationen zur Produktion	19
1.6 Öffentliche Meinungen, Kritiken	20
1.7 Biografie Nuri Bilge Ceylan	21
1.8 Filmografie Nuri Bilge Ceylan.....	22
2. Hauptteil: Analyse der gestalterischen Mittel.....	23
2.1 Migration: Ein Leitthema in Filmen Nuri Bilge Ceylans	23
2.2 Autorentheorie und europäisches Kino	25
2.3 Mise-en-scène.....	30
2.3.1 Definition	30
2.3.2 Schnitte	33
2.3.3 Authentizität	35
2.4 Annäherungen zum Neorealismus.....	36
2.4.1 Darsteller.....	36
2.4.2 Drehorte	38
2.4.3 Dramaturgie	39
2.5 Formen der Stilisierung	41
2.5.1 Töne	41
2.5.2 Musik.....	46
2.5.3 Farben	48
2.6 Realismus vs. Naturalismus.....	52

3.	„Uzak“ - Möglichkeiten der Deutung.....	55
4.	Fazit.....	58
	Literaturverzeichnis.....	60
	Anhang: Filmtranskription	64
	Selbständigkeitserklärung	88

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich meinem Erstprüfer, Herrn Professor Peter Gottschalk, für die Bereitschaft danken, die Korrektur und Benotung meiner Bachelorarbeit zu übernehmen. Weiterer Dank gilt Frau Ursula Hocker, die sich für die Zweitkorrektur bereit erklärt hat.

Ebenfalls gilt mein Dank Dr. Anne Duncker und Johannes Duncker, deren konstruktive Kritik wesentlich zur Klärung inhaltlicher und struktureller Fragen beigetragen hat.

Ganz besonderer Dank gilt meinen Eltern, Ceyda und Yusuf Çatak, die mich über die Zeit des Schreibens und Recherchierens immer wieder motiviert haben. Überdies möchte ich ihnen auch für die Unterstützung während der Zeit des Studiums danken, ohne die mein Abschluss gar nicht möglich gewesen wäre.

Als letztes gilt mein Dank meiner Frau Ayda. Sie inspirierte mich in der Themenfindung und nahm mir während des Schreibens alltägliche Aufgaben ab, sodass ich die notwendige Zeit für die vorliegende Arbeit aufbringen konnte.

Einleitung

Migration ist ein Thema, dem sämtliche Medien fast täglich Platz einräumen. In Europa gibt es keine EU-Mitgliedsstaaten, die nicht zugewanderte Minderheiten beherbergen.¹ Im Rahmen der EU-Erweiterungspläne fällt auch immer wieder der Name der Türkei.

Kritiker des türkischen EU-Beitritts befürchten eine unkontrollierte Zuwanderungswelle junger Türken nach Europa. Der gen Westen gerichtete Blick der Türkei reicht indes schon zurück zu den Osmanen.² Der Weg nach Europa fängt für viele Türken in Anatolien an und führt über Istanbul. Spätestens mit der Verweigerung eines Visums endet für viele Menschen der Traum von Europa. Was bleibt, ist die Hoffnung, sein Glück in Istanbul zu versuchen und den Migrationsbegriff zu spezifizieren: Binnenmigration.

Offiziellen Angaben zufolge ist Istanbul eine Metropole mit rund 12,5 Millionen Bewohnern.³ Jedes Jahr zieht die Stadt tausende Migranten an, die größtenteils aus Anatolien zuwandern.⁴ Das Thema der provinziellen Zuwanderung ist in Istanbul omnipräsent: sowohl Zugezogene, als auch alt eingesessene Istanbuler, versuchen die schon seit den Kreuzzügen umkämpfte Stadt für sich zu behaupten. Mitunter spiegelt sich jenes Aufeinandertreffen städtischer und provinzieller Werte in verschiedenen Formen von Kunst und Kultur wieder.

So erreichte Europa im Jahre 2003 ein Film aus Istanbul, der genau dieses Unterfangen beschreibt. „Uzak – Entfernt“⁵ von Nuri Bilge Ceylan wurde in Europa als europäisches Kino⁶ gefeiert, obwohl der Film ein

¹Europäische Kommission, Eurostat: http://epp.eurostat.ec.europa.eu/portal/page/portal/product_details/publication?p_product_code=KS-EH-06-001 , 18.06.2009

²Graf/Antes 1998, 22ff.

³<http://www.milliyet.com.tr/2008/01/21/son/soneko05.asp> [Stand 2008], 21.01.2008

⁴Im Jahre 2000 zogen 920955 Menschen nach Istanbul, 513507 hingegen zogen weg. (Verbleib: 407448). Siehe auch türkisches Amt für Statistik: http://www.tuik.gov.tr/VeriBilgi.do?tb_id=38&ust_id=11,-2037172114333001316.doc, 02.07.2009

⁵Um den Text leserfreundlicher zu gestalten, soll fortan UZAK statt „Uzak – Entfernt“ geschrieben werden.

⁶Nominierung „Bester Europäischer Regisseur“ bei den European Film Awards: <http://www.europeanfilmacademy.org/2008/09/04/2003/> , 19.07.2009

scheinbar rein türkisches Problem der innerländischen Migration und einer daraus entstehenden Diskrepanz behandelt.

Gegenstand dieser Bachelorarbeit wird eine These sein, die zum einen methodisch, zum anderen inhaltlich die Elemente des Films erfasst und in Zusammenhang setzt. Die These lautet, dass Ceylan ein Autorenfilmemacher in europäischem Sinne ist. Dem weitgreifenden Begriff des Autorenfilmemachers soll eine Definition gegeben und dessen Bedeutung für die Selbstverortung des heutigen europäischen Kino erfasst werden. Dies wird am Beispiel von UZAK geklärt, da dieser ein exemplarisches Beispiel Ceylans Werke ist. Es wird zudem gezeigt, dass der Film zahlreiche Elementen verschiedener europäischer Filmepochen enthält. Ferner werden zum einen die gestalterischen Mittel des Films analysiert, zum anderen dient der persönliche Bezug Ceylans zu seiner Arbeit als Interpretationsfolie. Um die Hauptthese zu belegen, soll neben der Analyse der Methodik, auch auf den Titel des Films eingegangen werden. Dieser bietet zahlreiche Ansätze für eine Interpretation. Mit einem solchen Exkurs soll unter kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten das übergeordnete Thema des Films hervorgehoben und der Bezug zu Europa hergestellt werden.

Um die Bedeutung des Films deutlich zu machen, soll gezeigt werden, dass UZAK als exemplarische Beschreibung der türkischen Gesellschaft gelten kann. Sowohl die Geschichte der jungen türkischen Republik, als auch historische Wirtschaftsreformen und daraus resultierende gesellschaftliche Umstrukturierungen spielen dabei eine Rolle. Ohne diese zu kennen, ist die heutige Situation der Binnenmigration nur schwerlich zu verstehen.

1. Informationen zum Film

1.1. Gesellschaftspolitischer Hintergrund

Gründung der Republik

Die Türkei ist eine vergleichbar junge Republik. 1923 behauptete sich Mustafa Kemal Pascha in einem Unabhängigkeitskrieg gegen Griechenland, Armenien und die Besatzungsmächte der Triple Entente. Im selben Jahr noch wurde die Republik ausgerufen. Zuvor wurden im Vertrag von Lausanne⁷ die bis heute gültigen Grenzen bestimmt und völkerrechtlich anerkannt. Die Politik Mustafa Kemals war eine westlich orientierte, streng laizistische, die später als Kemalismus ihre Leitfäden manifestieren sollte. Reformen wie die Abschaffung der arabischen Schrift, die Abschaffung von Sultanat, Kalifat, die Einführung der Koedukation, des metrischen Systems, des lateinischen Alphabets und des Frauenwahlrechts, waren nur einige, die der neue Staatsmann im bis dahin islamisch regierten Land durchsetzte. Trotz massiven Widerstands seitens gesellschaftlich etablierter Eliten, konnten die Reformen flächendeckend eingeführt werden und wären ohne militärische Rückendeckung, die Kemal genoss, nur schwer erdenklich. Die Kemalisten setzten den Grundstein für ein demokratisches System in westlichem Sinne. Die Gewaltenteilung wurde eingeführt und ab 1945 konnten weitere Parteien entstehen. Doch der Fakt, dass von 1923 bis 1945 nur eine Partei regierte, zeugt von einer politischen Dominanz, über die es sich lohnt, zu reden.

Die Rolle des Militärs

Das Militär spielt seit Gründung der Republik eine wichtige Rolle im politischen und gesellschaftlichen Bild des Landes: es ist eine Einrichtung, die sich als Hüter und Akzentsetzer der Demokratie versteht. Politische Strö-

⁷Vgl. Naimark 2004, 70ff.

mungen, die die militärische Autorität als Gefahr für die Prinzipien des Kemalismus versteht, werden unterbunden.⁸ So stürzte das Militär in den Jahren 1960, 1971 und 1980 die jeweiligen Regierungen und behauptete seine Vormachtstellung als politische Führungselite. Neben den Interventionen gab es immer wieder Momente in der türkischen Politik, in der die Offiziere mit einem Putsch drohten.⁹

Die autoritäre Vormachtstellung des Militärs ist überdies auch ein prägendes Element im zivilen Leben. Die Leitfäden¹⁰ des Kemalismus werden jedem Bürgern bereits in der Schule vermittelt. In Grundschulen wird montags und freitags die Schülerschaft zum Singen der Nationalhymne versammelt. Jedes Schulbuch, egal ob es ein Geschichtsbuch oder ein Mathematikbuch ist, fängt mit dem Portrait Kemals und der Niederschrift der Nationalhymne an. In jedem Klassenzimmer, jeder bürokratischen Einrichtung, aber auch in zivilen Räumlichkeiten wie Teestuben oder Restaurants, hängen Bilder des Vaterlandgründers. Kemal wird auch Atatürk genannt, was wörtlich übersetzt „Vater der Türken“ heißt. Der verbindliche Militärdienst ist eine weitere Zeit im Leben eines (männlichen) Bürgers, in der die auf Autorität und Nationalstolz basierenden Ideale Atatürks vermittelt werden.¹¹ Die westlich ausgerichtete Philosophie des Kemalismus findet seine Anhängerschaft in urbanen Räumen wie Istanbul, Ankara oder Izmir. Dort vermögen westliche Strömungen als erstes Fuß zu fassen, zumal jene Städte die meisten Bildungseinrichtungen, kulturelle Vielfalt, aber auch Arbeitsplätze beherbergen.¹²

⁸Zur Geschichte der Parteienverbote in der Türkei siehe Rumpf/Steinbach 2004, 867ff.

⁹Vgl. Bocker 2003, 92

¹⁰Die fünf Leitlinien des Kemalismus: Republikanismus im Sinne von Volkssouveränität, Nationalismus als Wendung gegen den Vielvölkerstaat des osmanischen Zuschnitts, Populismus als Ausdruck einer auf die Interessen des Volkes, nicht einer Klasse gerichteten Politik, Revolutionismus im Sinne einer stetigen Fortführung von Reformen, Laizismus, d. h. Trennung von Staat und Religion, und Etatismus mit partieller staatlicher Wirtschaftslenkung. Vgl. Alius/Buchterkirchen/Henkel et al. 2008, 36

¹¹Zur Bedeutung Atatürks siehe Mango 1999

¹²Türkisches Amt für Statistik: http://www.tuik.gov.tr/PreTablo.do?tb_id=25&ust_id=8,-498041499546984453.doc, 15.07.2009

Politische Instabilität und vernachlässigte Peripherie

In der Peripherie jedoch ist es möglich, sich von der Auffassung der Kemalisten distanzierende Gesellschaften zu beobachten. Das hat mehrere Gründe: Zum einen ist die Türkei ein Land in dem nach wie vor 99% der Bevölkerung Muslime sind.¹³ Die tägliche Ausübung der religiösen Rituale gehört für viele Menschen genauso zum Alltag, wie der Wunsch nach einer Regierung, die sich zur Religion des Landes bekennt. In der Vergangenheit wurden immer wieder politische Parteien, die sich über religiöse Merkmale definiert haben, verboten, da diesen unterstellt wurde, fundamentalistische Weltanschauungen in die türkische Alltagspolitik tragen zu wollen.¹⁴ Auch ein beachtlicher Teil der Judikative gehört den Kemalisten an und vertritt die Anschauungen des Militärs auf gesetzlicher Ebene, im Deckmantel der kemalistischen Grundsätze.

Dem Wunsch nach mehr politischer Repräsentanz, geht der Wunsch nach mehr Wohlstand voraus. Das Einkommensgefälle zwischen Ost und West macht es sehr deutlich: Das Pro-Kopf-Einkommen liegt in östlichen Regionen bei 700 US Dollar, im Westen der Türkei beträgt es etwa das Zehnfache.¹⁵ Der Kapitalismus, der zu Zeiten der Gründung der Republik seine Blütezeit erlebte, sollte unter Kemal auch seinen Platz in der bis dahin dürtig industrialisierten Wirtschaftslandschaft der Türkei bekommen. Die türkische Wirtschaft, die sich damals wie heute stark über den Agrarsektor definierte, wurde mit ausländischem Kapital industrialisiert.¹⁶ Doch da in Anatolien größtenteils feudale Landherren über Kapazitäten verfügten und die Industrialisierung auf jene Kapazitäten angewiesen war, blieb der Aufschwung beim Proletariat aus. Weitreichende Familienstammbäume boten indes Grundlage für Korruption und Vetternwirtschaft.

¹³Ende/Steinbach/Laut 2005, 143. (Allerdings auch nur auf dem Papier, da man automatisch Muslim ist, wenn man einen muslimischen Vater hat.)

¹⁴vgl. Seufert/Kubaseck 2006, 130ff.

¹⁵Duncker 2009, 174

¹⁶Vgl. Oelmüller 2007, 10-13

Nach dem Tod Atatürks war das Land über lange Zeit von politischen Instabilitäten gekennzeichnet, sodass ausländisches Kapital weitgehend ausblieb. Nach zwei Militärinterventionen (1960 und 1971) und zahlreichen Neubildungen von Regierungen, wurden im Januar 1980 unter dem damaligen Ministerpräsidenten Süleyman Demirel und dessen Wirtschaftsberater Turgut Özal (späterer Ministerpräsident) umfangreiche Wirtschaftsreformen verabschiedet, die in der Essenz für die Liberalisierung der Märkte und den freien Devisenhandel standen. Zu dem Zeitpunkt war das Land jedoch bereits in vieler Hinsicht gespalten und es herrschten bürgerkriegsähnliche Zustände. Ethnische Minderheiten, sowie politische Ströme (Links- und Rechtsradikale) versuchten sich gegenseitig zu behaupten und eine öffentliche Stimme zu erlangen, die mit den Idealen des Militärs – die Türkei sei eine homogene Gesellschaft ¹⁷– nicht vereinbart werden konnte. Im September des Jahres 1980 wurde erneut geputscht und sämtliche politische Parteien verboten. Über zwei Jahren regierte eine Technokratenregierung mit Kenan Evren Pascha an der Spitze. Erst 1984 konnten wieder freie Wahlen folgen, in denen sich dann besagter Turgut Özal behauptete. Seine Wirtschaftspolitik förderte den Ausbau des Dienstleistungssektors. Doch eine Diversifizierung des Agrarsektors erfolgte nicht. Noch heute sind 30 Prozent aller Beschäftigten im Agrarsektor tätig (vgl. EU-Durchschnitt fünf Prozent).¹⁸ Die Peripherie, die weitgehend vom Ausbau des Dienstleistungssektors unberührt bleibt, hat zudem ihre Probleme mit der Globalisierung: Bauern vermögen ihre Produkte im Wettbewerb mit billiger Importware nicht abzusetzen und leiden an einer chronischen Währungsinflation.¹⁹ Sie beginnen ihr wirtschaftliches Glück in Städten zu suchen.

¹⁷Duncker 2009, 143ff.

¹⁸<http://www.handelsblatt.com/politik/international/wirtschaftsreformen-stehen-erst-am-anfang;801091> , 11.07.2009

¹⁹<http://www.bayar.edu.tr/~iibf/dergi/pdf/C11S12004/ea.pdf>, 02.06.2009

Gegenwart

So ist es möglich, das Entstehungsdatum des Filmes UZAK in eine der aktuelleren Wirtschaftskrisen einzuordnen: Im Jahre 2001 kam es zum öffentlichen Eklat zwischen dem damaligen Präsidenten Ahmet Necdet Sezer und dem Ministerpräsidenten Bülent Ecevit. Von heute auf morgen wurde die Stabilität der Regierung in Frage gestellt und sämtliche Devisen wurden von der Zentralbank abgezogen. Die Börse fiel an einem Tag um 14,6% und die Zinsen schellten in die Höhe.²⁰ In der Folge setzte Inflation ein, Firmen wurden zahlungsunfähig und eine weitreichende Arbeitslosigkeit ergriff das Land. In Städten betrug die Arbeitslosigkeit unter Akademikern 11%, in ländlichen Gebieten hingegen 30%.²¹

In Anbetracht der o.g. Zeitgeschichte ist festzuhalten, dass die Binnenmigration von der Provinz in die Stadt ein Aufeinandertreffen von Arm und Reich mit sich bringt. Neben der wirtschaftlichen Ebene, ist auch eine politisch-philosophische Diskrepanz (Religion vs. Laizismus; Bildung vs. Ungebildetheit) anzutreffen. Ein Gefüge von gegensätzlichen Voraussetzungen und Weltanschauungen findet sich auf engem Raum wieder. In einem solchen gesellschaftlichen Rahmen bewegt sich der Film, dessen Inhalt im nächsten Kapitel geschildert werden soll.

1.2. Synopsis des Films

Ausgangslage

UZAK handelt von einem jungen Mann namens Yusuf, der seine Anstellung an einer dörfischen Fabrik in Anatolien verliert und nach Istanbul reist, um Arbeit zu suchen. Seine Absicht ist es, auf einem Schiff anzuheuern, um dadurch sowohl Geld zu verdienen, als auch „die Welt zu bereisen“.²² An-

²⁰<http://yenisafak.com.tr/Politika/?t=19.02.2007&i=30672> , 19.02.2007

²¹Ebd.

²²Ceylan 2002, TC:00:15:27

gekommen in der Großstadt, lässt er sich zunächst in der Wohnung seines älteren Cousins Mahmut nieder. Dieser ist ein allein lebender Werbefotograf, der vor langer Zeit das Dorf verlassen und in Istanbul eine Existenz aufgebaut hat. Er hat zwar geheiratet, aber die Ehe ist nach sieben Jahren in die Brüche gegangen und hinterließ keine Kinder. Seine Mutter wohnt ebenfalls in Istanbul. Doch durch kleinere Lügen und Ausreden schafft es Mahmut immer wieder, familiäre Zusammenkünfte zu umgehen. Die einzige Person, die ihn in regelmäßigen Abständen besucht, ist eine Prostituierte. Seine Wohnung scheint für eine Person konzipiert zu sein. Eine üppige Bibliothek lässt erkennen, dass Mahmut recht belesen ist.

Etwas distanziert heißt Mahmut Yusuf willkommen. Er gibt ihm ein kleines Zimmer und bittet ihn, die Gästetoilette zu benutzen. Zudem möchte Mahmut wissen, wie lange Yusuf zu bleiben gedenkt. Dieser versichert ihm in naivem Ton, so schnell wie möglich Arbeit zu finden, um dann *in die weite Welt*²³ abzureisen.

Stagnierender Alltag

Gleich am nächsten Tag begibt sich Yusuf auf die Suche, aber die Schiffe suchen keine Arbeiter. Er treibt sich in Teestuben der Seemänner herum, um Kontakte zu knüpfen. Doch jeder rät ihm sich anderweitig umzusehen, das Seemannsgeschäft bringe kein Geld.²⁴ Auf den Straßen sieht er junge Frauen, die er eindringlich beobachtet, doch nie anspricht.

Mahmut, der nun einen Gast in seiner Wohnung zu dulden hat, erleidet währenddessen einen weiteren Rückschlag. Seine ehemalige Frau Nazan erklärt ihm in einem knappen Gespräch, dass sie mit ihrem neuen Ehemann nach Kanada auswandern wird. Zudem muss er erfahren, dass sie aufgrund einer von Mahmut gewollten Abtreibung zum Ende der gemeinsamen Ehe, unfruchtbar geworden ist. Getrübt von dieser Information, versucht Mahmut, seinen Alltag aufrecht zu erhalten. Kleinere Nachlässigkei-

²³Ceylan 2002, TC: 00:16:03

²⁴Ceylan 2002, TC: 00:36:02

ten Yusufs in der Wohnung (Anlassen des Lichts, Nicht-Spülen der Toilette) stören ihn, doch zunächst lässt er sich nichts anmerken.

Nach einigen Tagen erhält Mahmut den kurzfristigen Auftrag, einige Kacheln in historischen Moscheen zu fotografieren. Yusuf, der noch immer keine Anstellung finden kann, wird notgedrungen als Assistent mitgenommen. Die beiden verlassen Istanbul für eine kurze Zeit. Vereinzelte Versuche von Yusuf, mit Mahmut näher ins Gespräch zu kommen, lässt dieser hochmütig abblitzen.

Zwischenmenschlicher Bruch

Als die beiden nach Istanbul zurückkehren, wird Mahmut von einer weiteren schlechten Nachricht heimgesucht. Seine Mutter ist im Krankenhaus, und er muss sie für zwei Tage betreuen. Yusuf, der nun die Wohnung für sich alleine hat, beginnt, bequem zu werden. Er raucht im Wohnzimmer, räumt hinter sich nicht auf und beansprucht den Lebensraum Mahmuts für sich. Mahmut kommt schließlich zurück und findet die Wohnung nicht seinen Vorstellungen entsprechend auf. Er weist seinen Gast in abfälligem Ton zurecht, um ihm im Anschluss das Abhandenkommen einer Uhr zu unterstellen. Gekränkt zieht sich Yusuf in sein Zimmer zurück.

In dieser Nacht, in der beide nicht schlafen können, geht die seit Beginn der Geschichte gejagte Küchenmaus in die Falle. Die Aufgabe, die noch lebende Maus zu entsorgen, fällt Yusuf zu. In einer Plastiktüte bringt er sie auf die Straße und tötet sie. Zunächst schlägt er sie an eine Wand, erst dann wirft er sie auf einen Müllhaufen, der von mehreren Katzen belauert wird.

Als Mahmut am nächsten Tag aufwacht, ist Yusuf fort. Er hat eingepackt und die Schlüssel der Wohnung zurückgelassen. Im Zimmer Yusufs findet Mahmut eine vergessene Packung seiner Zigaretten. Er begibt sich ans Meer und zündet eine der zurückgelassenen Zigaretten an.

1.3. Die Hauptfiguren

Yusuf und Mahmut bilden das Gerüst der Geschichte. In ihren Wertauffassungen stellen Sie zwei gegensätzlichen Pole dar und bilden dadurch eine zwischenmenschliche Spannung, die sich im Rahmen eines Gast-Gastgeber-Verhältnisses bewegt. Der Charakter Yusufs ist der vermeintlich griffigere. Ideale, wie die Welt zu bereisen, viel Geld zu verdienen und in jedem Hafen eine Geliebte zu haben, lassen sich für einen Fünfundzwanzigjährigen leicht verstehen. Seine Art auf das andere Geschlecht zuzugehen, lässt eine tiefe Sehnsucht durchschimmern. In Telefonaten mit Familienangehörigen erkennt man zudem, dass Yusuf traditionsbewusst ist und sich als Versorger und Hüter der Familienehre versteht.²⁵

Ganz im Gegenteil zu Mahmut. Dieser zieht sich bewusst aus Familienangelegenheiten zurück.²⁶ Nur widerwillig redet er mit seiner Mutter oder seiner Schwester, genauso widerwillig, wie er seinen Cousin in seiner Wohnung beherbergt. Nicht nur sein höheres Alter und die damit verbundene Lebenserfahrung, sondern wohl auch das Stadtleben fern von Traditionen und Familienbindungen prägen ihn grundlegend anders als Yusuf. In einer der ersten Szenen des Films wird impliziert, wie gleichgültig Mahmut dem Leben und der Welt gegenübersteht: Als Yusuf ihm von seinen Plänen erzählt, um die Welt zu kommen, erklärt er ihm, dass „es überall gleich ist auf dieser Welt“.²⁷ In einer der wenigen Szenen, in denen Mahmut sich gesellig zeigt, erinnert ihn ein Freund an „seine längst verworfenen Ideale, Filmemacher zu werden“.²⁸ In einer weiteren Szene, als Mahmut für einen Moment erwägt, eine schöne Landschaft zu fotografieren, offenbart er einmal mehr jene Verdrossenheit, die er dem Leben gegenüber verspürt. Yusuf erklärt sich bereit, schnell die Kamera und das Stativ aufzubauen, doch

²⁵Ceylan 2002, TC: 00:31:34 – 00:32:44

²⁶Ceylan 2002, TC: 00:07:05 Mahmut geht nicht ans Telefon, wissend, dass seine Mutter an der Leitung ist

²⁷Ceylan 2002, TC: 00:16:07

²⁸Ceylan 2002; TC 00:24:38 – 00:25:43

Mahmut hat nur ein knappes „Vergiss es“²⁹ für die Idee übrig und fährt weiter.

Das mit materiellen Gütern bestückte Leben Mahmuts (Wohnung, Auto, feste Anstellung), lässt ihn in den Augen Yusufs zwar gut aussehen, doch sein nihilistisches Weltbild ist gewiss nicht das Produkt einer Erfolgsgeschichte. Vielmehr ist es eine Haltung dem Leben gegenüber, die von großen zwischenmenschlichen Enttäuschungen und einem starken Hang zur Melancholie geprägt ist.³⁰ So ist es kein Wunder, dass ihm das Erscheinen der ehemaligen Ehefrau emotional zusetzt. Er begibt sich gar zum Flughafen, um Nazan und ihrem neuen Mann heimlich und handlungsunfähig bei der Abreise zuzusehen. Genauso handlungsunfähig wie er den Filmen Tarkovskys zusieht und es nicht schafft, selber Filme zu drehen, wie ihm ein Freund vorwirft. In diesem Kontext mag es sein, dass er nicht nur seinen bäuerlichen Cousin, sondern auch dessen Ideale verachtet und ihn gleichzeitig darum beneidet.

1.4. Wessen Geschichte wird erzählt?

Die Frage, wer der Protagonist in UZAK ist, ist nicht einfach zu beantworten. Obwohl die Geschichte erst durch den Aufbruch Yusufs ins Rollen kommt und dieser auch über weite Strecken des Films dem Zuschauer mehr Identifikationsmöglichkeiten bietet, kann er nicht automatisch als Protagonist erachtet werden, der in seinem Cousin den Antagonisten der Geschichte findet. Denn erst durch das Stagnieren jenen Aufbruchs gewinnt die Geschichte an Profil. Mahmuts verzweifelter Wesen trägt genauso zur Entwicklung bei, wie sein Nichtstun. Die Hochmut Mahmuts, aber auch die naive Liebenswürdigkeit Yusufs werden dabei immer wieder relativiert. So leidet man mit Yusuf, der vergeblich Arbeit sucht, um ihn im nächsten Mo-

²⁹Ceylan 2002, TC 00:57:47

³⁰Zur Melancholie in UZAK vgl. Kühn 2006, 117 ff.

ment wegen seiner aufdringlichen Art Frauen gegenüber zu verachten. Mit Mahmut ist es ähnlich. Dessen unterkühltes Wesen wird durch seine allgemeine Verzweiflung der Welt gegenüber relativiert. Besonders im Dialog mit der ehemaligen Frau sieht man ihn unfähig, zerbrechlich – ganz anders als in seinem Verhältnis zu Yusuf. Dass Yusuf am Ende des Films seinen Stolz bewahrt und fortgeht, ist sicherlich ein Bekenntnis des Filmemachers. Doch als Mahmut in der letzten Szene die zuvor verachtete Zigarette³¹ Yusufs raucht, mag es sein, dass dies der Anfang einer Entwicklung in seinem Charakter ist.

Antagonistische Kräfte

*„Wie intellektuell faszinierend und emotional überzeugend ein Protagonist und seine Geschichte sind, hängt allein von den antagonistischen Kräften ab“.*³²

Beide Charaktere finden sich in einem gegenseitigen Zweikampf, der für Mahmut darin besteht seine Rolle als Herr des Hauses, für Yusuf hingegen seinen Platz in der Stadt zu behaupten. Auf den ersten Blick werden dabei jene antagonistischen Kräfte von beiden Charakteren in den gegenüberstehenden Verwandten projiziert, doch auf den zweiten Blick sieht man einen anderen Ursprung besagter Kräfte: vielmehr ist es das Leben an sich, mit denen sich die Figuren konfrontiert finden. Jener Alltag birgt die antagonistischen Kräfte, wie z.B. die Wirtschaftskrise für Yusuf oder die Entfremdung, der sich Mahmut nicht zu entziehen vermag. Ceylan bewahrt dabei zu beiden Charakteren eine gleichmäßige Distanz, die sich auch in gespielten Minuten widerspiegelt. Yusuf hat eine Leinwandpräsenz von 62 Minuten 15 Sekunden, dessen Gegenpart Mahmut bringt es auf 64 Minuten 7 Sekun-

³¹Einstellung 88:

Yusuf: „Nimm eine Seemannszigarette!“

Mahmut: „Hau ab, sowas raucht man nicht“

³²McKee 2001, 340

den. Auch durch diese Zeiten sieht man, dass UZAK nicht die Geschichte eines Helden erzählt, sondern den Kampf zweier Außenseiter mit dem Alltag.

1.5. Informationen zur Produktion

Informationen zur Produktion des Filmes sind für vorliegende Arbeit deshalb von Relevanz, da sie, wie in den folgenden Kapiteln erläutert wird, Gegenstand der Diskussionen um die Autorentheorie waren.

UZAK ist eine Produktion der „NBC Ajans“, einer Firma, die Nuri Bilge Ceylan selbst gegründet hat. Es gibt keine offiziellen Angaben zu Produktionskosten und auch in Telefonaten, die mit Angestellten der Firma geführt worden sind, wurden nur sehr spärliche Auskünfte zur Produktion erteilt. Nach Auskünften der Produktionsfirma hat der Film ungefähr 100.000 Dollar insgesamt gekostet, davon wurden 20.000 Dollar vom Filmfestival Rotterdam und 30.000 Dollar vom Hauptsponsor „Efes Pilsen“ gefördert, der Rest sei eigenfinanziert. Auch der Zeitraum, in dem der Film realisiert wurde, ist nicht genau bekannt. Bei der Herstellung nahm Ceylan alle Schlüsselrollen gleichzeitig ein: Er war nicht nur Drehbuchautor und Regisseur, sondern auch Kameramann, Cutter und Produzent. Ferner ist bekannt, dass sämtliche Schauspieler Familienangehörige oder Freunde Ceylans waren. Die komplette Ausstattung und Requisite stammte aus Ceylans Privatbesitz. Ceylan bekundet, dass diese Form einen Film zu machen, viel Geld spare und ihm weitgreifende kreative Kompetenzen gebe. Er müsse sich nicht auf Kompromisse mit Produzenten einlassen.³³ Am Set von UZAK arbeiteten nur vier Mitarbeiter. Ein Tonmann, ein Kameraassistent, ein Beleuchter und ein Fahrer/Produktionsassistenten bildeten das Team um Ceylan. Der vierte Langspielfilm Ceylans „İklimler – Jahreszeiten“

³³http://www.kamera.co.uk/interviews/a_quick_chat_with_nuri_bilge_ceylan.php, 12.08.2009

(Ceylan, Türkei, 2006), wurde mit einem Set von 15 Personen realisiert. In einem anschließenden Interview erklärte Ceylan, er ziehe es vor, mit kleinem Team zu arbeiten, aufgrund der Flexibilität, das ein solches mit sich bringt. Er werde in Zukunft wieder zu kleineren Teams tendieren.³⁴ Auch sei er sich schon im Prozess des Drehbuchschreibens bewusst, welche Voraussetzungen es für die Produktion gebe. Er würde beispielsweise nie eine Szene mit 100 Komparsen schreiben. Dementsprechend stellten die Stoffe auch stets bescheidene Ansprüche an die technische Umsetzung.³⁵ Diese Arbeitsweise wird in den Kapiteln zum Autorenfilmemacher von weiterer Bedeutung sein.

1.6. Öffentliche Meinungen , Kritiken

Filme von Nuri Bilge Ceylan finden in der Türkei nur begrenzten Absatz. UZAK macht da keine Ausnahme. Obwohl der Film auf dem Filmfestival Cannes den Großen Preis der Jury und den Preis für den besten Darsteller³⁶ gewann, zahlten in der Türkei bescheidene 62.949 Zuschauer für eine Kinokarte.³⁷ Aber auch nach den Erfolgen in Cannes gab es weitere weltweite Festivalauszeichnungen.³⁸ Der Film wurde von internationalen Vertrieben gekauft und in 31 Ländern in die Kinos gebracht.³⁹ In diesem Zusammenhang lässt die internationale Reichweite des Films darauf schließen, dass die Thematik der Geschichte über die Grenzen der Türkei hinaus auch in anderen Gesellschaften Anklang findet (Vgl. Kapitel 4. „Uzak“ - Möglichkeiten der Deutung).

³⁴Zitiert aus Eek 2007, TC: 00:16:13

³⁵Ebd.

³⁶Diesen Preis teilten sich Mehmet Emin Toprak und Muzaffer Özdemir

³⁷<http://www.sinematurk.com/gise.php?action=goToBoxOfficePage&type=0&year=2002&firma=%D6zen+Film>, 09.05.2009

³⁸Eine detaillierte Liste von Festivalauszeichnungen siehe:
<http://www.nbcfilm.com/uzak/awards.php?mid=10>, 16.07.2009

³⁹siehe <http://www.nbcfilm.com/Uzak/releases>, 16.07.2009

1.7. Biografie Nuri Bilge Ceylan

Ceylan wurde 1959 in Istanbul geboren und zog mit zwei Jahren in ein kleines Dorf namens Yenice in der Nähe der Provinz Canakkale. Er lebte dort bis er zehn Jahre alt war, um dann wieder zurück nach Istanbul zu ziehen. Die Zeit in der Provinz beschreibt Ceylan als „prägende Phase, in der das Dorfkinema einem beibrachte, wie man zu leben hat“.⁴⁰ Zurück in Istanbul besuchte er das Gymnasium und studierte anschließend an der Bosphorus-Universität Elektrotechnik. Nebenbei übte er sich als Hobbyfotograf. Später kam es zu Ausstellungen der größtenteils schwarz-weißen Arbeiten. Nach dem Studium lebte Ceylan in London und New York, wo er als Kellner arbeitete und nach eigenen Angaben zwei bis drei Filme am Tag sah.⁴¹

In dieser Zeit zog er es schon in Erwägung, Filme zu drehen. Als er nach Istanbul zurückkehrte, schrieb er sich in der Mimar-Sinan-Universität für den Studiengang Film & Fernsehen ein, brach aber nach zwei Jahren das Studium ohne Abschluss ab. Er spielte in Kurzfilmen von Kommilitonen mit und erwarb nach einiger Zeit seine eigene digitale Kamera, mit der er erste Experimente drehte. Nebenbei verdiente er sich seinen Unterhalt als Werbefotograf. Mit Gespartem aus dieser Zeit verwirklichte er schließlich seinen ersten Kurzfilm „Koza“ (1995, Türkei, Ceylan), der auch gleich in Cannes um die Goldene Kurzfilmpalme konkurrierte. Seitdem hat Ceylan fünf Langspielfilme gedreht und ist nach wie vor aktiver Filmemacher. Er ist verheiratet mit der Kurzfilmregisseurin und Schauspielerin Ebru Ceylan und hat einen Sohn.

Heute gilt Nuri Bilge Ceylan zu den bekanntesten türkischen Regisseuren und wird als Pionier einer neuen Ära des unabhängigen türkischen Films gesehen. In einem 2003 von dem türkischen Filmkritiker Firat Yücel geführten Interview für das Filmmagazin „Altyazı“ erklärt Ceylan, dass er „ver-

⁴⁰Zitiert aus Eek 2007, TC 00:12:11

⁴¹Zitiert aus Eralp 2006, TC 00:04:17

sucht die Fotografie der Praxis des Filmes anzugleichen“.⁴² So entstehe ein Stil, der tatsächlich dem Fotografischen sehr nahe kommt. (Vgl. Kapitel 2. Hauptteil: Analyse der stilistischen Mittel) Jener Stil hat in den letzten Jahren viele andere türkische Regisseure geprägt (z.B. Semih Kaplanoğlu, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu).

1.8. Filmografie Nuri Bilge Ceylan

1995: „Koza“ (Die Hülse), 20 Minuten, schwarz-weiß

1997: „Kasaba“ (Die Kleinstadt), 85 Minuten, schwarz-weiß

1999: „Mayıs Sıkıntısı“ (Bedrängnis im Mai), 130 Minuten, Farbe

2002: „Uzak“ (Entfernt), 110 Minuten, Farbe

2006: „İklimler“ (Jahreszeiten), 101 Minuten, Farbe

2008: Üç Maymun (Die Drei Affen), 109 Minuten, Farbe

⁴²Ceylan 2005, 197f.

2. Hauptteil: Analyse der gestalterischen Mittel

2.1. Migration: Ein Leitthema in Filmen Nuri Bilge Ceylans

UZAK ist der abschließende Teil einer Trilogie. Die Teile sind nicht unmittelbar miteinander verwoben, sie können unabhängig voneinander angesehen werden, aber die Darsteller spielen in ähnlichen Konstellationen ähnliche Charaktere wie in UZAK.

Kasaba

Im ersten Teil, „Kasaba – die Kleinstadt“ geht es um den Alltag eines kleinen Dorfes geschildert aus den Perspektiven von zwei Kindern. Der Film beginnt im Winter und zeichnet zunächst das Bild einer türkischen Schulklasse. Die Schüler lesen aus Texten ihrer Bücher laut vor. In den Texten geht es um den Vaterstaat und Werte, die ihn bewahren. Doch der Unterricht interessiert die Schüler nicht, sie freuen sich auf den draußen herumliegenden Schnee. Ein Schüler kommt zu spät, weil er durch den Schnee einen Waldweg zu begehen hatte. Er hängt seine nassen Socken im Klassenzimmer auf, die die Aufmerksamkeit der Kinder auf sich ziehen. Fehlende Infrastrukturen im Dorf werden entlarvt. Dann kommt der Frühling, die Kinder laufen durch weite Felder zu ihren Eltern, die ein Picknick machen. Der Weg der Kinder ist bestückt mit Abenteuern, denn die Natur offenbart Mystisches. Als sie schließlich bei den Eltern ankommen, lernen sie die Sorgen und Ängste der Älteren kennen. Ein damals noch sehr junger Mehmet Emin Toprak (Yusuf aus UZAK) gibt erste Anzeichen, dass er sich von dem „langweiligen Dorfleben“ emanzipieren wird.⁴³ Zum Ende des Filmes schlafen die Kinder ein. Die Geschehnisse spielen zwischen Realität und Traum.

⁴³Ceylan 1997, TC: 01:02:24

Mayıs Sıkıntısı

Der zweite Teil, „Mayıs Sıkıntısı – Bedrängnis im Mai“ handelt von einem Filmemacher, der aus Istanbul ins Dorf kommt und einen Film mit seinen Verwandten drehen möchte. Zunächst will er seine Rollen besetzen, also führt er mit verschiedenen Dorfbewohnern Gespräche. Dafür dreht er mit einer kleinen Videokamera Testaufnahmen. In seiner Art schwingt Arroganz mit, die Dialoge zu den Provinzlern sind von Hochmut geprägt. Der Filmemacher wird wieder von Muzaffer Özdemir gespielt. Wie auch in UZAK, gehen ihn nur die eigenen Belange an. Die Dorfbewohner indes haben andere Sorgen: der mittlerweile 20-jährige Mehmet Emin Toprak bekommt eine Absage von der Universität, für die er sich beworben hat und beginnt widerwillig in einer Fabrik zu arbeiten. Ein Bauer (gespielt von Nuri Bilge Ceylans Vater) indes bangt um sein Grundstück, weil er vermutet die Regierung werde es beschlagnahmen. Der Charakter des Filmemachers hingegen verspricht den naiven Dorfbewohnern eine Karriere in Istanbul. Ihre Sorgen seien mit Fertigstellung des Films aus der Welt geschafft⁴⁴. Doch am Ende des Films bleibt wieder nur die Enttäuschung, der sich Yusuf auch in UZAK zu fügen hat.

Eine sehr eindringliche Auseinandersetzung Ceylans mit den Sehnsüchten, Freuden und Ängsten der provinziellen Bevölkerung und ihrem Pendant, den Städtern, zeichnet sich also ab. Ceylan, dessen Kindheit vom Hin und Her der innerstaatlichen Migration geprägt war, verweist auf seinen Vater, Emin Ceylan. Der studierte Agronom zieht nach seiner Ausbildung in Istanbul wieder zurück ins Dorf, nicht nur wegen emotionalen Bindungen zu Verwandten, sondern auch aufgrund des Ideals, städtisch erworbenes Wissen der Provinz zukommen zu lassen. Doch fehlende Bildungseinrichtungen für die heranwachsenden Kinder sind später Hauptgrund für eine erneute Rückkehr nach Istanbul.⁴⁵

⁴⁴Ceylan 1999, TC 00:58:22

⁴⁵Zitiert aus Eek 2007, TC: 00:10:01 – 00:11:20

Binnenmigration ist also nicht nur in Ceylans Familienbiografie, sondern auch in seinen Arbeiten ein omnipräsentes Thema. Die Einbindung persönlicher Erfahrungen machen die Geschichten Ceylans weitgehend aus: Ceylan erklärt, dass alle seine Filme autobiografische Elemente bergen. So ist es beispielsweise kein Zufall, dass Mahmut einen Werbefotografen spielt. Auch die Jagd nach der Maus sei eine Erfahrung, die Ceylan zuvor in seiner Küche erlebte. Der persönliche Erfahrungsfundus des Regisseurs forme die Charaktere, deren Handlungen und die Dramaturgie im Allgemeinen.⁴⁶ In Anbetracht dieser Hintergrundinformationen soll im folgenden Kapitel auf die Autorentheorie, dessen Prägung für das europäische Kino und den Bezug zu UZAK eingegangen werden.

2.2. Autorentheorie und europäisches Kino

Die Autorentheorie ist ein kontroverser Diskurs über Optionen und Stellenwert individueller Kreativität innerhalb der arbeitsteiligen Filmproduktion.⁴⁷ Der Autorenfilm bezieht sich innerhalb jenen Diskurses auf verschiedene Auslegungen der Theorie, die in ihrer Essenz den Regisseur als „künstlerisches und autonomes Zentrum filmischen Schaffens – auch und selbst noch unter industriellen Herstellungsmodalitäten wie dem Studiosystem Hollywoods – zu identifizieren“.⁴⁸

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde unter Autorenfilm die Einbindung wichtiger Schriftsteller (z.B. Arthur Schnitzler, Peter Altenberg, Gerhart Hauptmann) in den Prozess des Drehbuchschreibens verstanden. Motivation dabei war es, das junge Medium Film zu einem literarisch geprägten und künstlerisch ausgerichteten Erlebnis werden zu lassen.⁴⁹ In den 1910er Jahren war es in Deutschland der Versuch, dem Kino seine „sensa-

⁴⁶Vgl. Ceylan 2005, 188ff.

⁴⁷Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaften 2002, 14

⁴⁸Vgl. ebd.

⁴⁹Vgl. Reclams Sachlexikon des Films 2007, 49 – 54

tionslüsternen und schmuddeligen“ Ambitionen auszutreiben und auf den „erwachsenen Pfad von Kunst und Kultur“ zu führen.⁵⁰ Doch dieses Verständnis vom Autorenfilm wurde besonders von Siegfried Kracauer kritisiert, dessen Widerspruch größtenteils den „Leuten vom Theater“ galt, „die dem herkömmlichen Bühnenstil verpflichtet waren und die verschiedenen Gesetze des neuen filmischen Mediums nicht zu erfassen vermochten“.⁵¹

Neuer Deutscher Film

Rund 50 Jahre später war in Deutschland erneut die Rede vom Autorenfilm. Wieder zielte der Begriff auf eine künstlerische Veredlung, auf die Anerkennung der künstlerischen Arbeit, aber auch auf die Verklärung des Regisseurs als alleiniger Schöpfer des Films. Die Regisseure der damaligen Zeit kannten sich in der Literatur besser aus, als im Kino und so behauptete Alexander Kluge einmal „von literarischen Vorbildern wesentlich mehr zu halten, als von jedem Vorbild, das es innerhalb des Filmes gibt“.⁵² Als Folge jener Haltung entstanden Filme, die sich eher über einen engagierten (politischen oder sozialkritischen) Standpunkt, als über die Ausschöpfung der ästhetischen, sinnlichen Möglichkeiten des Mediums, definierten. Der „Neue Deutsche Film“ hatte die Theorie für sich ausgelegt, doch andere europäischen Strömungen verliehen ihr weitere Bedeutung. Zuvor nämlich war der Autorenfilm Gegenstand hitziger Diskussionen in Frankreich.

Nouvelle Vague

Anfang der 50er Jahre wurde Europa von einer französischen Bewegung junger Filmkritiker (die späteren Regisseure der Nouvelle Vague) erfasst, die den Begriff des Autorenfilmemachers erneut zum Gegenstand ihrer Diskussionen machten. In den USA hatten sich große Filmstudios etabliert, die, ähnlich wie in einem Beamtenapparat, ihre Drehbuchautoren, Kamera-

⁵⁰Vgl. ebd.

⁵¹Vgl. ebd.

⁵²Vgl. ebd. sowie „Oberhausener Manifest“

männer oder Regisseure unter Vertrag hielten. Die kreative Reichweite des Regisseurs fand mit entsprechenden Produzenten ihre Grenzen. So entstanden Filme, die sich in ihrer Form sehr glichen. Regisseure waren nicht länger autonome Kreative, sondern eher austauschbare Angestellte. In dieser industrialisierten Filmlandschaft Hollywoods gab es dennoch einige Regisseure, in deren Filmen die Kritiker eine persönliche „écriture“⁵³ (Handschrift) erkannten. Regisseure wie Alfred Hitchcock, Howard Hawks oder Roberto Rossellini gehörten zu den Favoriten der jungen Wilden. Ihr Anspruch lag darin, dass „in Filmen eine subjektive Haltung durchschimmern müsse, eine moralische oder philosophische, eine politische oder ideologische, und dass diese Haltung als persönlicher Ausdruck des Filmemachers zu sehen sein müsse“.⁵⁴

Dabei wurde zwischen zwei Begriffen unterschieden: dem „réalisateur“ und dem „auteur“. Das Verständnis des „réalisateur“ galt der reinen Umsetzung eines vorgegebenen Stoffes, einer Geschichte, die jemand anderes geschrieben hat. Der „auteur“ hingegen schrieb die Geschichte, die gerne ihre Makel und Schwächen haben durfte, doch stets ein Bekenntnis zur Welt, zu den Menschen und zur eigenen Arbeit sein sollte.⁵⁵ Der Begriff des „réalisateur“ hatte indes keine negative Konnotation: Filme der „réalisateurs“ konnten in ihrer Gestaltung beeindrucken und erstaunen, der Begriff sollte nicht werten. Doch Autorenfilme vermochten darüber hinaus emotional zu ergreifen, zu berühren, intimer und zärtlicher im Umgang mit ihren Figuren sein.⁵⁶

Als jene Kritiker um Truffaut, Godard, Rivette und Rohmer schließlich selbst anfangen, Filme zu drehen, galt ihre Auflehnung der Qualität, die Filme aus Hollywood unter anderem ausmachten: die Gestaltung von klassischen Bildkompositionen, mit aufwendigen Lichteffekten und unnahbaren Figuren, die in ihrer perfekten Erscheinung keine emotionale Identifikation

⁵³Truffaut: Eine gewisse Tendenz im französischen Film. In: F.T.: Die Lust am Sehen. 1999

⁵⁴Vgl. Reclams Sachlexikon des Films 2007, 49 – 54

⁵⁵Vgl. ebd.

⁵⁶Vgl. ebd.

erlaubten. „Geleckte Bilder“ nannte Truffaut einst die in ihrer Form vollendeten Filme aus Übersee.⁵⁷ Für ihre eigene Arbeit war wichtig, den „Point of View“ betont subjektiv anzulegen, und der Anordnung der Figuren im Raum (mise-en-scène), höchste Aufmerksamkeit zu widmen.⁵⁸ „Jeder Schnitt ist eine Lüge“ bekundete Godard einst,⁵⁹ um die Möglichkeiten der Manipulation durch den Schnitt hervorzuheben.

Wirkung und Selbstwahrnehmung

Die Bekenntnisse der jungen Franzosen waren für das europäische Kino prägend. Fortan ging es nicht mehr darum, komplexe Geschichten in vollendeten Formen zu präsentieren, sondern vielmehr einen persönlichen Blick und eine gewisse Haltung auf ein individuell gewähltes Thema zu offenbaren. Neue Formen des Erzählens sollten ergründet werden, die Filme wurden auf intime Art stilisiert, bargen einen individuellen Rhythmus und eine visuelle Phantasie, die bis dahin alle gängigen Konventionen sprengte. „Aufgabe des Films sei es, das Auge auf die Aspekte der Welt zu lenken, für die wir bislang noch keinen Blick hatten“ so einst Rohmer.⁶⁰ Die Debatte um die Autorentheorie bekam mit dem unbekümmerten, aber selbstbewussten Elan der Nouvelle Vague einen vorläufigen Punkt gesetzt.

Erst mit dem Aufkommen neuerer Medien wie Fernsehen, Video, Computer scheint die Autorentheorie wieder an Relevanz zu gewinnen. In einem medialen Umfeld, das zahlreiche Möglichkeiten der kreativen und individuellen Offenbarung bietet (Webpräsenz: Youtube, Blogs, Myspace, etc.), ist die gesellschaftliche Positionierung des Mediums Film in Abhängigkeit zu jenen neuen Medien zu betrachten, zumal die Autorentheorie stets einem historischen Wandel unterzogen war.⁶¹

⁵⁷Vgl. Reclams Sachlexikon des Films 2007, 49 - 54

⁵⁸Vgl. ebd.

⁵⁹Zitiert aus: Godard, Jean-Luc: Le petit soldat. Frankreich 1963

⁶⁰Vgl. Reclams Sachlexikon des Films 2007, 49 – 54

⁶¹Vgl. Metzler Lexikon Medientheorie Medienwissenschaften 2002, 14

Nachdem sich Kino in den 40er und 50er Jahren zu einem Massenphänomen und einer lukrativen Industrie entwickelte, kann gesagt werden, dass ambitionierte europäische Filmschaffende den Begriff des „Autorenfilms“ für sich beanspruchten, teils um sich als individueller Filmmacher von Hollywood zu emanzipieren, aber auch um mit einer eigenen Industrie dem amerikanischen „Cowboy-Imperialismus“⁶² gegenhalten zu können. Beispiele für letzteren Punkt sind die Gründung zahlreicher europäischer Filmfestivals (Cannes 1946, Berlin 1951, Locarno 1946) und jüngst des Europäischen Filmpreises, deren Motivation die Filmwissenschaftlerin Marijke de Valck mitunter wie folgt beschreibt:

*„The nationalist agenda of the various European nation-states was not the only raison d'être of the first international film festivals. A second explanation for why Europe was the cradle of the film festival phenomenon can be found in the American domination of the global film market, both economically and culturally, and Europe's subsequent struggle to protect its film industries and cultures.“*⁶³

Ferner schreibt sie zum „auteur“:

*„Many are inclined to think of European cinemas as art or high culture and Hollywood as mass entertainment or popular culture, [...] one could position the European auteur versus the Hollywood star, the European festival hit versus the Hollywood blockbuster, and European film discoveries versus Hollywood marketing strategies. [...] dominant labels such as „art“ and „auteur“ should [...] be treated as part of the strategic discourse of the international film festival circuit.“*⁶⁴

In diesem Zusammenhang findet sich seitens europäischer Interessenvertreter auch eine Kommerzialisierung des „Autorenbegriffes“ wieder. Unausweichlich birgt diese Kommerzialisierung aber auch eine Selbstverortung,

⁶²Mehr zu Hollywood und Kulturimperialismus siehe Anderson 2007

⁶³De Valck 2007, 58

⁶⁴De Valck 2007, 14ff.

eine Selbstdefinition, die nach wie vor andauert.⁶⁵ Für vorliegende Arbeit ist die Prägung des Begriffes für das europäische Filmverständnis festzuhalten. Im folgenden Abschnitt sollen methodische Formen, denen sich mitunter der Autorenfilm bedient, erfasst und der Bezug zur Arbeit Nuri Bilge Ceylans am Beispiel von UZAK hergestellt werden.

2.3. Mise-en-scène

Bei einer Dauer von 107 Minuten und 259 Einstellungen kommt UZAK auf eine durchschnittliche Einstellungsdauer von 24,7 Sekunden (Ohne Berücksichtigung der Titel). Zum Vergleich: die durchschnittliche Einstellungslänge lag zwischen 1964 und 1975 im New Hollywood Kino bei 7,4 Sek., beim Mainstream zwischen 1976 und 1987 bei 8,4 Sek. und liegt zwischen 1990 und 2001 bei 4,8 Sekunden.⁶⁶ Die geringe Anzahl an Einstellungen spricht für ein Verständnis von Auflösung, das möglichst viel in einer Einstellung zu erzählen versucht. Einzig in zwei Zooms, einer Fahrt und 59 Schwenks bewegt sich die Kamera. Alle anderen 197 Einstellungen sind statisch. Jene statische Kamera, die stark von der Vergangenheit Ceylans als Fotograf beeinflusst ist,⁶⁷ setzt ihren Schwerpunkt auf die Komposition und das Zusammenspiel der Bildelemente (Kadrierung, Darsteller, Choreographie, Licht, Ausstattung, Requisite, ect.).

2.3.1. Definition

In Theorien der mise-en-scène hat die Anordnung der Bildelemente eine hervorgehobene Rolle. So schreibt der Filmwissenschaftler Ira Königsberg:

⁶⁵http://www.focus.de/kultur/kino_tv/cannes-autorenkino-aus-europa_aid_392597.html , 23.07.2009

⁶⁶<http://www.schnitt.de/212,1033,01> , 26.07.2009

⁶⁷Ceylan, 2005, 206

"Mise-en-scène in discussions of film, refers to the composition of the individual frame - the relation of objects, people, and masses; the interplay of light and dark; the pattern of color; the camera's position and angle of view - as well as the movement within the frame."⁶⁸

Mit diesem Begriff werden also alle Aspekte der visuellen Gestaltung beim Drehen des Films zusammengefasst – im Unterschied zur visuellen Gestaltung, die durch die Montage vorgenommen wird.⁶⁹ In einer weiteren Definition der mise-en-scène fassen David Bordwell und Kristin Thompson zusammen:

"mise-en-scene: All of the elements placed in front of the camera to be photographed: the settings and props, lighting, costumes and make-up, and figure behavior."⁷⁰

Für Bordwell und Thompson sind also die Festlegung des Bildausschnitts und der Kameraführung nicht Aspekte der mise-en-scène, sondern nur jene gestalterischen Aspekte, die auch beim Theater gegeben sind:

"As you would expect from the term's theatrical origins, mise-en-scène includes those aspects of film that overlap with the art of the theater: setting, lighting, costume and the behavior of the figures."⁷¹

Die Auffassung im Sinne Königsbergs obiger Definition ist jedoch die weiter verbreitete.⁷² Auch kann dabei auf den französischen Filmemacher und Kritiker Robert Bresson verwiesen werden. Zum Verhältnis von „auteur“ und „mise-en-scène“ schreibt er:

⁶⁸Königsberg 1997, 240

⁶⁹Fuxjäger 2006, 49

⁷⁰Bordwell/Thompson 2003, 480

⁷¹Ebd., 169

⁷²Fuxjäger 2006, 49

„For an auteur who deserves his name, a choice is determined by his calculations or his instincts and not by pure chance. For him, and for him only, once the order of shots (découpage) is determined, each photographed shot will have only one well-defined camera angle and a certain given duration.“⁷³

Ein sehr prägendes Element der filmischen Vorgehensweise in UZAK ist, dass die Handlung einer Szene in einer Einstellung geschildert wird, mit jenem „gut ausgesuchten Kamerawinkel“ und der dazugehörigen „festgelegten Dauer“. Bezeichnend ist die erste Einstellung: In der Ferne einer schneebedeckten Landschaft ist ein kleines Dorf zu sehen, zwischen Kamera und Dorf läuft eine kleine Gestalt auf die Kamera zu, einen kleinen Hügel hinauf, bis zu sehen ist, dass es sich um einen Mann (Yusuf) mit einer Sporttasche handelt. Yusuf verweilt kurz im Bild, um dieses dann zu verlassen. Die Kamera schwenkt nach links und nun erstreckt sich eine Landstraße vor dem Zuschauer, an deren Horizont sich die Scheinwerfer eines Fahrzeuges abzeichnen. Als das Fahrzeug näher kommt, tritt Yusuf erneut ins Bild, um das Fahrzeug heranzuwinken (Abb.1.1. – 1.4.).

Jene erste Einstellung zeichnet bereits ein grobes Bild der Umstände, denen sich Yusuf im weiteren Verlauf des Filmes fügen wird. Die Einstellung gibt einen Hinweis darüber woher er kommt, dass er einen beschwerlichen Weg auf sich genommen hat (Schnee und Hügel) und dass er auf die Hilfe anderer angewiesen sein wird (heranfahrendes Auto).

Zahlreiche Elemente der mise-en-scène werden dabei bedient. Die Figur schreitet aus der Ferne heran, bis sie unmittelbar vor der Kamera steht, und verschafft somit ein Raumgefühl. Das Bild verliert den Darsteller, für einen kurzen Augenblick wird geschwenkt. Dann tritt er wieder in Erscheinung, dabei ist die Kadrierung im Vergleich zum Ausgangspunkt eine neue. Ganz im Sinne Bressons ist die Kamera an einem gut ausgesuchten Punkt

⁷³Interview mit Robert Bresson: Définition de la mise-en-scène. La technique cinématographique 1954, 33

fixiert und das Spiel der Figuren dreht sich um jenen „goldenen Punkt im Raum“.⁷⁴ Trotz statischer Kamera kann dadurch eine Bilddynamik erzeugt werden, die sich nicht auf Schnitte stützt.



Abb. 1.1.: Aus einer weiten Landschaft läuft eine Figur auf die Kamera zu...



Abb. 1.2.: ...Yusuf bleibt unmittelbar vor der Kamera stehen.

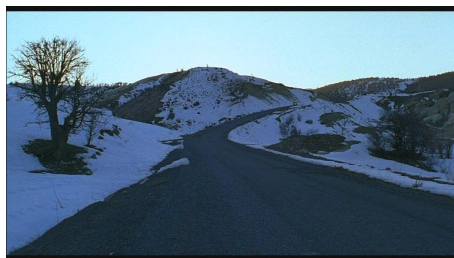


Abb. 1.3: Nachdem er die Kamera verlässt, schwenkt die Kamera auf eine neue Kadrierung



Abb. 1.4: Yusuf tritt ins Bild, um ein Auto heranzuwinken.

2.3.2. Schnitte

Für das Verständnis von Raum und Atmosphäre birgt die Möglichkeit eines Schnittes sowohl Vorteile als auch Nachteile. In der Konvention wird ein Raum durch die Totale etabliert, dann nähert man sich den Figuren, indem man auf die eine Figur schneidet, dann auf die andere. Anschließend kann

⁷⁴ „Ich mag keine schönen Landschaften. Stattdessen verspüre eine heimliche Fröhlichkeit, wenn ich mich an einem Ort befinde, der nichts Schönes birgt. Erst dann glaube ich, dass Kunst entstehen kann. Wenn man in einem häßlichen Raum etwas Schönes zu fotografieren vermag.“ - Ceylan, zitiert aus Eralp, 2006

man durch weitere Schnitte auf Details aufmerksam machen, den Schuss und den Gegenschuss jeweils perfekt ausleuchten, die Tiefe des Raumes herrichten. Dabei wird ein Text von den Schauspielern für jede Einstellung neu vorgetragen, unter Umständen mehr als zehn mal, sodass Hitchcock diese Vorgehensweise einst „Leute beim Sprechen abfilmen“ nannte.⁷⁵ So hat man es schon oft gesehen.

In UZAK hingegen spielt die fixierte Kamera eine übergeordnete Rolle: die Bilder entfalten sich langsam vor ihr und Bewegungen gehen oftmals allein von den Figuren aus. Natürlich hat diese malerische Sichtweise ihre Grenzen. Sobald der Raum ermessen ist, setzt sich der Film durch Schnitte in Bewegung. Zur Reduzierung von Schnitten erklärt der Filmtheoretiker André Bazin, dass sie „dem Kino den Sinn für die Vieldeutigkeit der Wirklichkeit zurückgeben“.⁷⁶ Diese Aussage entlarvt den Schnitt als Mittel zur Verfälschung der Wirklichkeit. Die Phantasie, die durch Reduktion der filmischen Darbietung gefördert werden kann, hat großen Einfluss auf die Wahrnehmung der Atmosphäre. Ein Schnitt ist eine Form der Manipulation. Er kann sowohl der Aufklärung, aber auch der Verklärung dienen.⁷⁷ Diese Haltung Schnitten gegenüber setzt ein erweitertes filmisches Verständnis voraus, eines, das sich dessen bewusst ist, wie durch kognitive Wahrnehmung Emotionen beim Publikum erzeugt werden. Es ist in diesem Zusammenhang auch anzunehmen, dass jene Haltung gegenüber der *mise-en-scène* in einem Wunsch nach Authentizität wurzelt, die im weitverbreiteten Hollywoodfilm der 40er und 50er Jahre vermisst wurde.

⁷⁵Truffaut 2003, 143

⁷⁶Bazin 2003, 271

⁷⁷Mehr zur Wirkung von Schnitten siehe ebd. sowie Eisenstein 2003, 58ff.

2.3.3. Authentizität

Wie bereits Königsberg in ihrer Definition beschreibt, ist das Wechselspiel von Licht und Schatten ein weiteres Element der mise-en-scène. Effekte jeder Art, ob Licht-, Ton- oder Musikeffekte (mehr zu Ton und Musik vgl. Kapitel 2.5.) sind, haben bei Verfechtern der Autorentheorie (z.B. Robert Bresson) den Anspruch der handlungsbegründeten Motivation. Das bedeutet, dass die Handlung den Effekt begründen muss. Ein Beispiel dafür ist die 43. Einstellung: Der Hausmeister erklärt dem Nachbarmädchen die Funktionen eines Staubsaugers, gerade als Yusuf und Mahmut das Entrée des Gebäudes betreten. Der Hausmeister eilt in seine Wohnung, um ein Päckchen zu holen, das er für Mahmut entgegengenommen hat. Yusuf, der sich zuvor schon dem Mädchen zu nähern suchte, erklärt sich bereit auf das Päckchen zu warten, Mahmut könne schon hinauf gehen. So warten das Mädchen und Yusuf schweigend im Entrée und kurz darauf geht das Flurlicht aus. Das helle Licht der Flurbeleuchtung weicht der blau akzentuierten Dunkelheit. Das Mädchen traut, sich flüchtig Yusuf anzublicken, er hingegen starrt sie an. Der ungemütliche Moment bekommt durch jenen Lichteffekt eine neue Dimension, die der Spannung der Handlung zuspielt (vgl. Abb. 2.1. – 2.4.). Die Motivation des Effektes ist zudem begründet. Jeder kennt die Funktionsweise von Flurbeleuchtungen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich UZAK den Mitteln der mise-en-scène bedient und dabei den Anspruch der Motivation aus der Handlung bewahrt. Dieses Vorgehen steigert das Gefühl von Authentizität, weil der Filmemacher dadurch Möglichkeiten der filmischen Manipulation weitgehend von sich weist.



Abb. 2.1.: Das Flurlicht ist an, der Hausmeister und das Mädchen reden...



Abb. 2.2.: Mahmut und Yusuf treten ins Bild.



Abb. 2.3.: Yusuf und das Mädchen bleiben allein.



Abb. 2.4.: Schließlich geht das Licht aus. Die Atmosphäre verändert sich.

2.4. Annäherungen zum Neorealismus

2.4.1. Darsteller

Historisch betrachtet, rückten zum Ende der 40er Jahre einige Filme aus Italien in den Fokus der europäischen Kritiker. Filme wie „Lardi di biciclette – Fahrraddiebe“ (De Sica, Italien, 1948) oder „Roma, città aperta“ (Rossellini, Italien, 1945) hatten inhaltlich und formal den Anspruch der realistischen Darstellung von Situationen im gesellschaftlichen Leben. Nach dem zweiten Weltkrieg hatten sie mitunter nur begrenzte Mittel für die Produktion und inhaltlich wurden daraus resultierende Alltagsprobleme verarbeitet. Die italienischen Nachkriegsfilme wurden dann unter dem Begriff des Neorealismus gesammelt. Die Art, wie die Regisseure des Neorealismus vorgin-

gen, weist Parallelen zu UZAK auf. Sie waren „fast immer der sozialen Reportage verwandt“⁷⁸ und hatten – wie auch UZAK – unter anderem die Besetzung der Darsteller durch Laien gemein. Zur Arbeit mit Laien schreibt Bazin:

*„Der Amateurdarsteller wird natürlich nach einer speziellen Eignung für die Rolle, die er spielen sollen, ausgesucht: unter dem Gesichtspunkt der äußeren und biografischen Ähnlichkeit.“*⁷⁹

Sowohl Mehmet Emin Toprak (Yusuf), als auch Muzaffer Özdemir (Mahmut) sind keine professionellen Schauspieler. Toprak stammt aus dem gleichen Dorf wie Ceylan. Zwischen 1994-1995 arbeitet er in einer Fabrik als Laufjunge, später besucht er für ein Jahr die Universität. So spielt er im ersten Film Ceylans („Kasaba“ Ceylan, Türkei, 1997) einen Fabrikarbeiter, um im Zweiten („Mayıs Sıkıntısı“ Ceylan, Türkei, 1999) einen Studenten darzustellen. Zur Zeit als Ceylan UZAK besetzt, ist Toprak frisch verlobt und „auf dem Weg erste Schritte zum Erwachsensein“⁸⁰ zu machen. Ceylan setzt Toprak nur für Rollen ein, denen dieser gerade auch im „wahren“ Leben nachgeht. Kurz nach der Fertigstellung von UZAK kommt Toprak bei einem Autounfall ums Leben, sodass keine weiteren Filme mit ihm mehr folgen.

Muzaffer Özdemir hingegen ist einer der älteren Freunde Ceylans. Er spielt zwar in den zwei Vorgängerfilmen mit, doch ein weiteres Engagement als Schauspieler ist seit UZAK ausgeblieben. Das Casting der Rolle beschreibt Nuri Bilge Ceylan in einem Interview:

„[...] für die Rolle Mahmuts habe ich zahlreiche professionelle Schauspieler vorsprechen lassen. Wenn sie Dialoge zu sprechen hatten, waren

⁷⁸Bazin 1975, 137 ff.

⁷⁹Ebd.

⁸⁰Vgl. Ceylan 2004, 257

sie besser als Muzaffer. Da ich die Tests nur mit Dialogszenen gemacht hatte, war meine Entscheidung schon gegen Muzaffer gefallen. Doch dann drehte ich einige Szenen, in denen sie (die Schauspieler) nur gehen, ein Fenster öffnen oder ein Radio anschalten sollten. In solchen Szenen waren sie zu euphorisch. Es ist schwierig jemandem Euphorie und Lebensfreude auszutreiben [...]. Was Muzaffer gegenüber den anderen ausmachte, war sein Spiel, wenn es keinen Dialog zu sprechen gab. Was ich im Kino zu erreichen versuche, ist in solchen Momenten verborgen. Die Momente, in denen ein Charakter nichts zu sagen hat, sind für mich wichtiger als jeder Dialog. Professionelle Darsteller versuchen oft solche Momente mit Gestik und Mimik zu füllen. Das ist, was ich am wenigsten mag [...].“⁸¹

Neben Toprak und Özdemir werden die Rollen des Hausmeisters, des Nachbarmädchens, der Geliebten und der Ex-Frau Mahmuts auch von Laien, größtenteils Freunden Ceylans, gespielt.⁸² Es mag sein, dass eine solche Vorgehensweise in der Besetzung auch ein Produkt knapper finanzieller Möglichkeiten ist, doch Festivalsauszeichnungen für die besten Darsteller in Antalya und Cannes sind gewiss auch eine Bestätigung für die Arbeit mit Laien.

2.4.2. Drehorte

Nicht nur Amateurdarsteller, die gesellschaftlich-soziale Lage oder der persönliche Erfahrungsfundus, sondern auch die Wahl der Drehorte haben beträchtlichen Einfluss auf jenen Anspruch an Realismus. Auf die Frage, inwiefern der Schnee im Film einkalkuliert war, gestand Nuri Bilge Ceylan ein, dass es reiner Zufall war. Würde der Film im Sommer spielen, so hätte er seine Schauspieler an Orten inszeniert, die sommerlichen Begebenhei-

⁸¹Aus: Ceylan 2004, 201 (Original: Altyazı, 02/2003)

⁸²Mehr zur Inszenierung von Laien siehe Bresson 2007, 59

ten zuspielten. Sein größter Anspruch sei es, die Figuren in entsprechendem Umfeld, realistisch zu zeichnen.⁸³

Wieder kann an dieser Stelle auf die Neorealisten verwiesen werden. Neben authentischer Kleidung wurden Originalschauplätze bevorzugt, genauso wie UZAK ausschließlich *on location* gedreht wurde. Die Wohnung Mahmuts ist die Wohnung Ceylans und die Wohnung der Mutter Mahmuts ist die Wohnung der Mutter Ceylans. Die Straßenfront, auf der Yusuf dem Nachbarmädchen zu imponieren versucht, ist die Straße in der die Wohnung Ceylans steht. Die verrauchten, teils heruntergekommenen Teestuben, in denen sich Yusuf herumtreibt, der Schnee und der Schlamm, durch den er zu schreiten hat, aber auch die banale Ansicht einer gewöhnlichen Zimmerlampe⁸⁴, machen jenen Realismus aus.⁸⁵

2.4.3. Dramaturgie

Neben den Originalschauplätzen und der Arbeit mit Laien gibt es zwischen UZAK und dem italienischen Neorealismus noch eine dramaturgische Übereinstimmung, nämlich dass ganz alltägliche Geschichten erzählt werden. Das sei typisch für Neorealisten, notiert Bazin, denn „kein Verbrechen aus Leidenschaft, kein großartiger Kriminalfall“ würde je geschildert, „statt dessen ein unbedeutender, ja banaler Vorfall“.⁸⁶ In „Lardi di biciclette“ gehe es zum Beispiel um einen „Zwischenfall im täglichen Leben eines Arbeiters“.⁸⁷ Das gestohlene Fahrrad sei eigentlich eine Kleinigkeit, nur für den Betroffenen ist der Diebstahl relevant.⁸⁸

⁸³Ceylan 2005, 210

⁸⁴Einstellung 24, TC: 00:17:55

⁸⁵Andre Bazin schreibt zum Dreh an Originalschauplätzen: „Trotz der Armseligkeit oder sogar gerade wegen der Schlichtheit [...] geht davon eine außergewöhnliche, zugleich intime und soziale Poesie aus.“ Bazin 2004, 330

⁸⁶Bazin 2004, 338; Vgl. Sorlin 2002, 92

⁸⁷Bazin 2004, 338

⁸⁸Vgl. Krützen 2007, 111

Parallelen in UZAK gibt es zahlreiche: So lügen sich die Protagonisten häufig gegenseitig an und nur für den Betroffenen sind die Lügen von Relevanz. So zum Beispiel, als Mahmut und Yusuf eines abends vor dem Fernseher sitzen und sich eine Szene aus Tarkovskijs „Stalker“ (Tarkovskij, UdssR, 1979) ansehen.⁸⁹ Yusuf kann mit Tarkovskij nichts anfangen, deswegen verlässt er das Zimmer, er werde sich schlafen legen, bekundet er. Sobald Yusuf das Zimmer verlässt, weicht der „Stalker“ einem Porno. Offensichtlich wollte Mahmut Yusuf bloß einschläfern. Yusuf hingegen begibt sich ins Hinterzimmer, nicht etwa um zu schlafen, sondern um ungefragt Überlandtelefonate zu tätigen.⁹⁰

Sehr bestimmend für den Spannungsbogen sind die kleinen, banalen Lügen, Ausreden und Verschweigungen, die sich beide Charaktere gegenseitig aufbürden. So etwa desinfiziert Mahmut Yusufs Schuhe ohne dessen Wissen⁹¹ und Yusuf bestreitet, im Wohnzimmer geraucht⁹² zu haben. Die Liste der Flunkereien reicht indes weiter. Obwohl Mahmut die vermisste Uhr schon gefunden hat, berichtet er nicht über seinen Fund, sondern lässt die Unterstellung eines Diebstahls im Raum stehen.⁹³ Yusuf hingegen hält seinen Gastgeber bis zuletzt mit der Lüge hin, sehr bald von Arbeitgebern angerufen zu werden.⁹⁴

Bazin schreibt zu den Spannungsbögen von neorealistischen Filmen, dass sie auf eine andere Art und Weise als im klassischen Hollywoodkino erzeugt werden. Nämlich zeigen sie „eine nicht greifbare Menge unbedeutender Gesten“⁹⁵ und präsentieren eine „Aufeinanderfolge der konkreten Augenblicke des Lebens, von denen keiner den Anspruch erheben kann, wichtiger zu sein als der andere“.⁹⁶ Ob sich Yusuf in der U-Bahn an das Bein der Sitznachbarin schmiegt oder ob Mahmut die Dienste einer Prosti-

⁸⁹Einstellung 48, TC: 00:28:14

⁹⁰Einstellung 49, TC: 00:31:16

⁹¹Einstellung 22, TC: 00:17:24

⁹²Einstellung 150, TC: 01:14:45

⁹³TC: 01:22:00 – 01:28:15

⁹⁴TC: 01:16:50

⁹⁵Bazin 2004, 370

⁹⁶Bazin 2004, 377

tuieren in Anspruch nimmt, gehört sicherlich zu jenen „konkreten Augenblicken des Lebens“, die sich in ihrer Bedeutung nichts nehmen.

Die Dramaturgie in UZAK wird stark über jene Frage der Bedeutung bestimmt. Besonders das Verhalten Mahmuts ist von ihr getrieben: nicht etwa verworfene Ideale, eine offene Aussprache mit der Ex-Frau oder der Gedanke, seinem Verwandten bei der Suche nach Arbeit zu helfen, sondern angelassenes Licht, nicht heruntergespülte Fäkalien und vom Balkon ins Wohnzimmer hereinziehender Zigarettenrauch schaffen es, dem Gastgeber eine Reaktion abzurufen, die er für bedeutend erachtet. Erst jene Reaktion, die das Produkt einer Ansammlung von vergleichbar banalen Dingen ist, zwingt den tatsächlich bequem gewordenen Gast, zur Tat zu schreiten.

Zusammenfassend weisen diverse gestalterische Mittel von UZAK Parallelen zum italienischen Neorealismus auf. Die Auswahl der Darsteller fällt auf Laien. Es wird nicht in künstlich erstellten Umgebungen wie Studios, sondern *on location*, also an Originalschauplätzen gedreht. Zudem bildet sich die Dramaturgie um Geschichten, die nicht außergewöhnlich, sondern alltäglich sind. Neben den Parallelen, gibt es aber auch Unterschiede. Diese Äußern sich vor allem in Aspekten der Stilisierung. Folgend soll vor Augen geführt werden, dass UZAK, trotz seines Anspruches an Authentizität und Realismus, stark stilisiert ist.

2.5. Formen der Stilisierung: Töne, Musik, Kamera

2.5.1. Töne

Die Wahrnehmung von Räumen hängt nicht nur damit zusammen, was man von ihnen sieht, sondern auch, was man von ihnen hört. Wer könnte sich eine Höhle vorstellen, in der ein Geräusch keinen Hall verursacht, ein Meer, an dem keine Wellen oder Möwen zu hören sind?

Die Atmosphäre innerhalb der Tonspur ermöglicht nicht nur die raumzeitliche Orientierung, sondern zeichnet auch den emotionalen Rahmen, sowohl für den Zuschauer, als auch für die Filmfigur. Abgesehen vom Einsatz der Musik ist es oft so, dass die Tonspur dem Zuschauer keine besondere Aufmerksamkeit abverlangt und sie ihren Informationsgehalt sofortig entfaltet. Oft werden deshalb Atmosphären auf ein Mindestmaß reduziert und bestehen meistens aus drei Elementen, die auf eine Atmosphäre hinweisen sollen und im Laufe der Jahre auch eine Konditionierung beim Publikum bewirkt haben. So assoziiert man etwa Grillen und entferntes Hundegebell mit einer Sommernacht. Entfernte Sirenen, Autolärm, Telefongeräusche und Schreibmaschinengeklapper implizieren ein Büro in einer Großstadt.⁹⁷ Der französische Filmtheoretiker Michel Chion unterscheidet dabei zwischen zwei Begriffen: „*son ambient*“, wörtlich übersetzt Umgebungston, und „*élément de décor sonore*“, zu deutsch Element der Geräuschkulisse:

*„Ich nenne jene Geräusche Umgebungston, die eine Szene einhüllen und den ganzen Raum erfüllen, ohne dass sich die Frage nach der Position und Beschaffenheit ihrer Quelle stellt: die zwitschernden Vögel oder das Glockenläuten“.*⁹⁸

*„Ich nenne jene Geräusche Elemente der Geräuschkulisse, deren Quelle mehr oder weniger punktförmig und ab und zu sichtbar ist, die einen filmischen Raum bevölkern und ihm eine spezifische und klar lokalisierbare Färbung verleihen. [...] ...ein typisches Element der Geräuschkulisse ist das entfernte Hundebellen, das Telefonklingeln aus dem benachbarten Büro oder eine Polizeisirene.“*⁹⁹

⁹⁷Vgl. Segeberg/Schätzlein (Hrsg.) 2005, 143

⁹⁸Ebd. 145 nach Michel Chion: L'Audio-Vision. Son et image au cinéma. Paris. 1990, 67

⁹⁹Ebd. 47f.

Geräusche und deren Stilisierung spielen eine wichtige Rolle im „atmosphärenbetonten“¹⁰⁰ Kino Ceylans. Die Reduktion der Geräuschkulisse über wenige Umgebungstöne findet zwar statt, doch es gibt viele Momente, an denen ein Geräusch den Raum und dessen Atmosphäre stilisiert. Jene Geräusche haben teils aus der Handlung begründete, teils unbegründete Ursprünge.



Abb. 3.1.: Mahmut sperrt Yusuf aus.

Ein Beispiel für ein begründetes Geräusch sind die Windglocken, die am Balkon Mahmuts angebracht sind. Momente der Stille werden mit ihnen gefüllt.¹⁰¹ Sie erschaffen im Zusammenspiel mit der Kinematographie eine Atmosphäre, die ein Gefühl von Poesie verleiht. In Einstellung 83 etwa begibt sich Yusuf auf den Balkon zum Rauchen. Man hört das leise Spiel der Windglocken. Er stößt sie grob an und verursacht ein wirres Geräusch, das wiederum Mahmut von seiner Arbeit ablenkt. Die Art, wie Yusuf die Windglocken anstößt und damit Mahmut stört, mag bezeichnend für das Verhält-

¹⁰⁰ „Mehr als eine Geschichte, versuche ich ein Kino der Atmosphäre zu schaffen“ - Nuri Bilge Ceylan, zitiert aus Eralp 2006, TC: 00:11:06.

¹⁰¹ Vgl. Einstellung 208, 209, 148 sowie 149

nis der beiden sein. Doch es offenbart auch einmal mehr, dass Yusuf nicht der feinfühligste aller Gäste ist (vgl. Abb.3.1.).

Ein Beispiel für Geräusche, die nicht aus der Handlung begründet sind, ist der Moment, an dem Yusuf an einem gekenterten Schiff vorbei läuft (vgl. Abb. 3.2.). Es ist sicherlich eines der prägenden Motive des Films: Yusuf, der Seemann werden will, findet am schneebedeckten Hafen Istanbuls ein gekentertes Schiff vor, das in seiner Metaphorik womöglich als ein erster Indikator für sein Scheitern begriffen werden kann. Ceylan ziert diese kinematographisch imposante Einstellung mit einem Geräusch, das keinen erklärbaren Ursprung hat. Bei reinem Hinhören impliziert das Geräusch ein Gefühl von Zauber und Mystik.¹⁰² Es unterstreicht den Moment, der tatsächlich kein gewöhnlicher ist. Ein riesiges Schiff, rot aus der weißen Schneedecke hervorstechend, ganz nah bei Yusuf, und doch so fern?



Abb. 3.2.: Das riesige Schiff liegt Yusuf zu Füßen, doch es ist ein unnahbares Wrack.

Zwei weitere Momente der äußersten gestalterischen Stilisierung sind durch Träume motiviert: Zunächst ist es Yusuf, der in seinem Bett liegend

¹⁰²Dies mag je nach Zuhörer und kultureller Prägung variieren, die Assoziation ist persönliches Empfinden des Autors

ein heller werdendes Licht wahrnimmt.¹⁰³ Die Tonebene nimmt eine unnatürliche Form an, bestehend aus Wind, dem unverständlichen Geflüster einer Person und einem bedrohlich wirkenden Grundton. Anschließend gliedert sich ein Piepsen an, welches sich kurz später als das Piepsen der Küchenmaus entpuppt. Der Traum Mahmuts ist ähnlich in seiner tonalen Stilisierung. Wie im Traum Yusufs wird sie mit Wind und dem bedrohlichen Grundton unterlegt.¹⁰⁴

Der wohl wichtigste Moment für die Beziehung von Yusuf und Mahmut ist ebenso stilisiert: Mahmut sucht eine Uhr, die er für seine Fotografie benutzen möchte. Er findet sie nicht und fragt Yusuf vorwurfsvoll nach der abhanden gekommenen Uhr. Yusuf erklärt, sie nicht gesehen zu haben, fühlt die Unterstellung. Mahmut, der kurz darauf die Uhr findet, hat einen Moment, um zu entscheiden, ob er es Yusuf sagt, oder nicht. In genau diesem Moment sind wieder Windglocken und der bedrohlich wirkende Grundton zu hören. Mahmut entscheidet sich, Yusuf nichts vom Fund zu sagen. In diesem Moment entscheidet sich Mahmut für einen Bruch mit seinem Gast.

Geräusche haben in UZAK zweierlei Aufgaben. Zum einen kennzeichnen sie Orte, indem sie ihnen einen Wiedererkennungswert schaffen, z.B. Windglocken – Balkon oder Möwen – Meer. Zum anderen verleihen sie der Umgebung eine Stimmung, die nicht nur die Atmosphäre des Raumes bedient, sondern auch Rückschlüsse auf die Verfassung der Filmfigur ziehen lässt.¹⁰⁵ Oft sind sie nur sehr subtil, man nimmt sie eher unterbewusst wahr, doch sie steuern die Emotionen des Publikums, wie es auch eine Musik tun kann.

¹⁰³Einstellung 211, TC: 01:29:25

¹⁰⁴Visuell ist der Traum sehr viel artifizieller: Drei in Zeitlupe gedrehte, hintereinander folgende Einstellungen und die einzige Fahrt im Film, lassen, bestärkt durch ein nichtssagendes Flimmern des Fernsehers und eine von selbst umfallende Zimmerlampe, auf den Gemütszustand Mahmuts schließen.

¹⁰⁵Vgl. auch Einstellungen 36 und 72: ein vorbeifahrender Zug, auffällig in Lautstärke und hartem Klang, gleichzeitig bezeichnend für die unsanften Bedingungen, denen die Figuren im Rahmen der Geschichte ausgesetzt sind.

2.5.2. Musik

„Kein Kinogänger, kein Kritiker, kein Filmtheoretiker wird den Einfluss der Musik auf die Rezeption eines Films in Frage stellen.“¹⁰⁶ Musik stilisiert und manipuliert. In ihrer Anwendung finden sich verschiedene Formen, die diverse Effekte auf die Wahrnehmung haben. So kann Musik paraphrasieren, z.B. wenn sie sich aus Bildinhalten ableitet oder sie kann polarisieren, wenn sie einem neutralen Bild eine eindeutige Ausdrucksrichtung verleiht. Ferner kann sie kontrapunktierend eingesetzt werden, etwa wenn sich Bildinhalte und Musik widersprechen.¹⁰⁷

Besonders in Europa wurde die Verwendung der Musik diskutiert. Diverse Dogma-Bewegungen¹⁰⁸ setzten ihr Regeln auf, Filmemacher wie Robert Bresson forderten Musik, die aus der Handlung begründet wird. Jean-Luc Godard brach bis dahin gängige Konventionen und verwendete in „Une Femme est une Femme“ (Godard, Frankreich, 1961) und „Pierrot Le Fou“ (Godard, Frankreich, 1965) Musik als Geräusch. Er variierte unverhofft ihre Lautstärke, brach die Musik unvermittelt ab und unterließ es, Dialoge in einem Café von der Musik und der sonstigen Geräuschkulisse abzuheben.

Mit Einsetzen des Tonfilms ging es unter den Theoretikern zunächst darum, die Rolle der Musik im Verhältnis zum Film zu bestimmen. Diverse Theorien setzten sich mit dem Medium kritisch auseinander und proklamierten ihre Ansichten in Manifesten. In Hollywood war die Diskussion nicht von Relevanz. Studios beschäftigten Komponisten und die Musik war fester Bestandteil der Produktion. Eine Konvention machte sich breit. In Europa wurde polarisierende Musik mit klassischem Hollywood in Verbindung gebracht, sodass sich o.g. Formen der Anwendung entwickelten. Ein mehr oder weniger distanziertes Verhältnis zur Musik bekundet auch Nuri Bilge Ceylan:

¹⁰⁶Dästner 2005, 83

¹⁰⁷Vgl. ebd., 88

¹⁰⁸Vgl. Dogma 95

„Um ehrlich zu sein, tendiere ich zu weniger Musik in meinen Filmen. Mir kommt es so vor, als ob Musik eine Rückenlehne für Emotionen darstellt. Wenn ich sie in Filmen höre, irritiert sie mich. Sobald ich Musik in eigenen Filmen höre, empfinde ich ein gewisses Schamgefühl. Deswegen möchte ich nicht zuviel Musik verwenden.“

Trotz dieser Haltung ist es möglich, in UZAK Musik zu hören. An neun Stellen des Films wird sie verwendet. Fünf der neun Stellen sind durch Umgebung und Handlung motiviert. Die anderen würde Ceylan wohl als „Rückenlehne“ bezeichnen. Es ist interessant zu beobachten, wie Musik als Mittel eingesetzt wird, das unter anderem dazu dient, jeweilige Figur zu zeichnen: die von Mahmut vorgezogenen Cafés werden mit Jazzmusik unterlegt, wohingegen Yusuf Teestuben mit arabischer Volksmusik bevorzugt. Mit einer solchen musikalischen Verwendung wird die jeweilige Figur mit ihrem Charakter und ihren Vorlieben unterstrichen. Differenzen werden deutlich, aber auch Ähnlichkeiten. Etwa als Mahmut bei seiner Mutter den Fernseher einstellt und schließlich bei „Fashion TV“ hängenbleibt.¹⁰⁹ Zur selben Zeit hat auch Yusuf den Kanal eingeschaltet.¹¹⁰ Von dem einen Fernseher wird zum anderen Fernseher, in einen anderen Raum geschnitten und die Musik ist das verbindende Element. Wie zuvor beschrieben, haben beide Charaktere ein ähnlich unbefriedigtes sexuelles Verlangen, deren Parallele durch diese Form der musikalischen Verwendung subtil impliziert wird.

Aus der Handlung unbegründete Musik ist in Einstellung 70 vorhanden. Eine Dialogszene zwischen Mahmut und der ehemaligen Ehefrau wird mit melancholisch dramatischer Musik Mozarts unterlegt. Sie bedient und bestärkt das ähnlich dramatisch verlaufende Gespräch in seinen Emotionen. Auf jene Szene angesprochen, antwortete Nuri Bilge Ceylan:

¹⁰⁹Einstellung 127, TC: 01:05:31

¹¹⁰Einstellung 128, TC: 01:05:40

„Zwei Monate lang saß ich im Schnitt und konnte mich nicht entscheiden. Ich nahm die Musik raus, packte sie wieder rein, dann nahm ich sie wieder raus. Irgendwann musste ich den Film fertigen, dann entschied ich mich für die Musik. Als der Ton des Filmes gemischt wurde, musste ich meinen Sounddesigner immer wieder bitten, die Musik leiser zu stellen. Doch Sounddesigner sagen dann immer: 'wenn ich sie [die Musik] noch leiser mache, dann hört man ja nichts'. Am Ende war die Musik lauter als mir lieb ist [...]. Wenn ich noch einen weiteren Monat geschnitten hätte, wäre die Szene wohl ohne Musik verlaufen.“¹¹¹

UZAK ist vorläufig der letzte Film Ceylans, in dem Musik als „Rückenlehne“ verwendet wird. Sein vierter Film „İklimler – Jahreszeiten“ (Ceylan, Türkei, 2008) birgt Musik, doch sie ist stets aus der Handlung motiviert. Sein jüngster Film „Üç Maymun – Die Drei Affen“ (Ceylan, Türkei, 2008) schließt Musik zwar ganz und gar aus, ist aber in seiner tonalen und kinematographischen Stilisierung bedeutend artifizierter als alle Vorgängerfilme Ceylans.

Festzuhalten ist, dass die Musik in UZAK sowohl paraphrasierend, als auch polarisierend angewandt wird. Sie ist ein wichtiges Mittel der Stilisierung und trägt bei umschreibender Anwendung dazu bei, dass Informationen über Figuren und Umgebungen vermittelt werden.

2.5.3. Farben

Wie die Musik, birgt auch die Farbe eines Films ein weites Spektrum an Anwendungsformen. Zum Ende der 50er Jahre wurden sowohl in Europa, als auch in Amerika mehr als die Hälfte aller Filme in Farbe gedreht. Farbe wurde als ein neu dazugewonnenes filmisches Mittel betrachtet, dessen Aufgabe darin lag, das Kinoerlebnis realistischer zu machen.¹¹² Klare Re-

¹¹¹Vgl. Ceylan 2005, 221

¹¹²Vgl. Bazin 1958, Arnheim 1958

geln¹¹³ wurden deklariert, um die Funktion des Realismus zu maximieren. Die meisten dieser Regeln hatten den Standpunkt, dass sich Farbe nicht zu sehr in den Vordergrund spielen darf. Sie solle weitgehend unbemerkt bleiben und wenn möglich, sogar unsichtbar sein.

Doch Farbe war und ist für viele Filmemacher eine Wahrnehmung, die auch im „wahren Leben“ nicht unbemerkt bleibt. Ähnlich wie auch die Musik, hat die Anwendung von Farbe das Potenzial, Emotionen zu polarisieren, Assoziationen hervorzurufen, Wiedererkennungswert zu schaffen. Dabei kann sie den in den 50ern geforderten Realismus bedienen, sich von demselben aber auch emanzipieren.

UZAK ist der dritte Langspielfilm, den Nuri Bilge Ceylan als Kameramann dreht. Während der erste Film noch in schwarz-weiß gedreht war, sah man den zweiten Film in Farbe. „Mayıs Sıkıntısı – Bedrängnis im Mai“ war sehr warm in seinen Farben. Ceylan schoss in beiden Filmen naturalistisch, die provinziellen Landschaften und die Einbettung der Figuren darin, erinnerten an Gemälde und Fotografien von Impressionisten wie Monet, Liebermann oder Brunsch und Kesting (Vgl. Abb. 4.1. und Abb. 4.2.).



Abb. 4.1: Fotoimpression von Reinhard Brunsch



Abb. 4.2.: Standbild aus "Kasaba - Die Kleinstadt"

¹¹³Z.B. Elements of Color in Professional Motion Pictures (1957), SMPTE (Society of Motion Pictures and Television Engineers)

Der Natur wird nicht nur inhaltlich, sondern auch kinematographisch eine Erhabenheit zugesprochen, die als eine Liebeserklärung an das Provinzleben verstanden werden kann. Die Bedrohung dieser Idylle weist Ceylan in diesem Film dem Stadtmenschen zu.

So ist es auch nicht verwunderlich, dass jener Stadtmensch unter anderen kinematographischen Gesichtspunkten gezeichnet wird. UZAK ist in seiner Farbgebung deutlich kälter. Weiß und blau dominieren den Farbklang. Das Thema der Entfremdung wird in jedem Moment durch die farbliche Stilisierung der Bilder bedient. Momente äußerster zwischenmenschlicher Kälte werden durch Farbe bekräftigt. (Vgl. Abb. 5.1. – 5.4.)



Abb. 5.1.: Eine Frau weint im grünstichigen Licht des Bads.



Abb. 5.2.: Mahmut blickt in die Leere, blau akzentuiertes Licht herrscht vor.



Abb. 5.3.: Mahmut sitzt vor blau beleuchteten Gardinen.



Abb. 5.4.: Mahmut im violetten Hemd, wenig später kommt es zum Bruch.

Während Mahmut auf seinem Bett liegt und nichtssagend in die Leere blickt, sieht man eine Frau in der Toilette weinend sitzen. Mahmut hat der Frau nichts zu sagen, wenig später verlässt sie die Wohnung und Yusuf tritt

herein. Allein blaue Lichtakzente zieren die dunklen Bilder, die auf den Seelenzustand Mahmuts schließen lassen. Denn in der nächsten Szene wird er Yusuf in abfälligem Ton zurecht weisen, den Bruch provozieren und damit der vorgespielten Gastfreundschaft ein Ende setzen. Bezeichnend ist die violette Farbe seines Hemdes. In der Psychologie assoziiert man violett mit Aggression, Gift und Unheil.¹¹⁴

Ein weiterer farblich markanter Moment ist die zweite Einstellung (Abb. 6.1.). Der abgedunkelte Raum wird nur spärlich durch ein blaues Grundlicht gezeichnet. Es ist nicht warm, schon gar nicht romantisch. Auf dem Bett sitzt eine Frau, ganz in rot, wenig später halbnackt. Mit dem Bett und der Farbe Rot wird Erotik impliziert. Zwischen der Frau und Mahmut ist eine räumliche Distanz, und wohl auch eine emotionale. Mahmut geht auf die Frau zu und es sieht alles andere als leidenschaftlich aus. Kurz darauf wird die Frau die Wohnung verlassen, man wird nicht reden, nicht zusammen aufwachen, nicht zusammen frühstücken.



Abb. 6.1.: Mahmut im Anschnitt, die Frau in rot in der Bildtiefe

¹¹⁴Roth 2000, 127ff.

2.6. Realismus und Naturalismus

Der ehemalige (Werbe)Fotograf Ceylan schießt in seiner Jugend expressionistisch, realitätsfern, artifizieller als er später seine Filme fotografiert. Bilder aus der Zeit schmücken übrigens die Wände in Mahmuts Wohnung. Ceylans erster Kurzfilm „Koza – Die Hülse“ (Ceylan, Türkei, 1995) gibt erste Anzeichen eines stilistischen Umbruchs, der den Naturalismus favorisiert und das „Abbild einer Realität zu vermitteln“¹¹⁵ sucht. Ceylan erklärt den Wechsel in seinem Stil wie folgt:

„Es stimmt, dass ich in der Fotografie nicht zum Realismus tendierte. Doch im Film ist es anders gekommen. [...] Aber was mich zum Film bewegte war, dass ich den Wunsch hatte, einen Realismus auszudrücken, den ich in der konventionellen Filmwelt nicht sehr oft antraf und von dem ich das Gefühl hatte, dass er nicht zureichend berücksichtigt wird.“¹¹⁶

Der Realismus, den Ceylan mit obigem Satz anspricht, wirft eine berechnete Frage auf, nämlich dass Ceylan seine Bilder stark stilisiert, mit Farben, Filtern, Zeitlupe und Traumsequenzen ausstattet, und damit nicht das Schema von Realismus bedient, welches zuvor seitens der italienischen Neorealisten etabliert wurde. Dazu bekundet er:

„Auch mit der Abstraktion können Sie eine gewisse Realität einfangen. Realismus ist nichts, was sich über reinen Naturalismus oder den Gesetzen von Dogmamanifesten definiert, sondern darüber, dass man auf der Suche nach der Realität ist. Meines Erachtens sind Künstler wie Tschekow, Dostojewski und Tarkovskij viel realistischer als etwa Gorki, De Sica oder Rossellini. Auch wenn ihre Methoden auf den ersten Blick nicht die traditionellen sind. Statt der oberflächlichen Realität beschäftigen sie sich

¹¹⁵Ceylan 2005, 206

¹¹⁶Ebd.

*mit einer Realität, die einen tieferen Ursprung hat und schwerer zu erreichen ist. Manchmal gelingt es ihnen auf wundersame Weise, genauso wie es Träumen manchmal gelingt.*¹¹⁷

„Was Nuri Bilge Ceylan interessiert, sind innere Topografien, die Landschaft als Ausdruck der Seele“, schreibt die Filmkritikerin Heike Kühn.¹¹⁸ Um die Seelenlandschaft seiner Figuren zum Ausdruck zu bringen, geht Ceylan einen Mittelweg. Er ist sich dessen bewusst, wie schnell man sich als Regisseur in den Vordergrund spielen kann, wie schnell ein Schnitt, eine Farbe, eine Kadrierung oder eine Musik vom Wesentlichen ablenken kann. Deswegen haben seine Bilder oft naturalistischen Charakter. Sie repräsentieren eine „äußere Richtigkeit“¹¹⁹, eine, die bestrebt ist, in ihrer formalen Darstellung aufrichtig zu sein, nicht aufzufallen und Formen der Manipulation von sich zu weisen. Doch jene „äußere Richtigkeit“ hat ihre Grenzen, nämlich wenn es darum geht, die von Ceylan angesprochene „tiefer sitzende innere Wirklichkeit“ zu berühren. Die innere Topografie, wie sie zuvor beschrieben wurde, wird durch Reduzierungen und Stilisierungen erreicht. Träume, Farben, Töne, Musik, aber auch Referenzen tragen dazu bei. Ein Beispiel für ein Amalgam von Naturalismus und Realismus ist in der zweifach vorkommenden Referenz zu Tarkovskij zu beobachten. Zunächst wird der „Stalker“ (Tarkovskij, UdssR, 1979) zitiert, ein Zitat, das eher inhaltlich stilisiert. Das Zitat ist fürsorglich ausgesucht: „Männer, die mit dem Stalker, dem Fährtenleser der Spiritualität, durch ein Sperrgebiet reisen, auf der Suche nach der Zone des Films, in dem die Wünsche wahr werden, so man nur den Mut hat, das Zimmer der Erfüllung zu betreten.“¹²⁰ Ceylan stellt die Szene sehr zurückhaltend dar. Über zwei Minuten wird

¹¹⁷Ebd.

¹¹⁸Kühn 2006, 118

¹¹⁹Der Kunsttheoretiker Georg Schmidt unterscheidet zwischen Naturalismus und Realismus: Während der Naturalismus nach „äußerer Richtigkeit“ strebe, komme es dem Realismus auf „innere Wahrheit“ an.

Vgl. Goeschen 2001, 264

¹²⁰Kühn 2006, 123

nicht geschnitten, der Ton ist vom monotonen Geräusch der Eisenbahn gekennzeichnet. Aus der Referenz kann auf die Seelenlandschaft Mahmuts geschlossen werden. Die gescheiterte Suche nach Erfüllung, verratene Ideale und die Angst, zur Tat zu schreiten, finden ihre Parallele beim „Stalker“. Dort kehren am Ende die Suchenden zurück. Ihre Wünsche gehen nicht in Erfüllung, weil sie nicht den Mut haben, sie in Erfüllung gehen zu lassen. „Was für Menschen“, sagt der Stalker, „ihre Augen sind leer.“

Die zweite Referenz findet sich in „Der Spiegel“ (Tarkovskij, UdssR, 1975), einem stark autobiografischen Film Tarkovskijs über den Protagonisten Alexei, der in einer von Krankheit und Entfremdung geprägten Lebenskrise gefangen ist. Wieder gibt es die inhaltliche Parallele der Entfremdung, doch darüber hinaus wird die Musik des Films Gegenstand der formalen Stilisierung in UZAK. Zunächst ertönt sie aus dem Fernseher und hat eine offensichtliche Quelle, doch anschließend spielt UZAK in einer anderen Zeit, in einem anderen Raum und die Musik aus „Der Spiegel“ erstreckt sich über fünf weitere Einstellungen. Die zu einer „Rückenlehne“ mutierende Musik steht exemplarisch für die stilistische Abstraktion des Naturalismus und resultiert in der von Ceylan zitierten „Realität, die einen tieferen Ursprung hat“.¹²¹

¹²¹Ceylan 2005, 206

3. „Uzak“ - Möglichkeiten der Deutung

Das Wort „Uzak“ ist einfach zu übersetzen. *Weit, entfernt, fern, abseits* oder *distanziert* kann es auf deutsch bedeuten. Es ist ein unscheinbarer Titel für einen Film, einer, der sich nicht um die Zuschauergunst reißt. Weder ein Titelnzusatz, noch eine Plotline ist auf Postern des Films zu finden. Lediglich vier Buchstaben bezeichnen einen Film, dessen Titel sich durch einen omniprsenteden Bezug zu seinen Figuren definiert. Figuren, die sich das *Entfernte* ausgesucht haben. Das *Entfernte* birgt dabei zwei Ebenen der Deutung: Zum einen bezeichnet es eine geografische Entfernung, zum anderen eine emotionale.

Zunächst ist es Yusuf, der sich vom bescheidenen Dorfleben verabschiedet, um aus dem *weiten* Istanbul in die noch *weitere* Welt zu reisen. Er erhofft sich Dinge, die ihm im Dorf immer *fern*geblieben waren. Abenteuer, Geld, Liebschaften mit Frauen, eben Träume, auf die man als junger Mann Anspruch erhebt. Schon in den zwei Vorgngerfilmen der Trilogie schwor er dem Dorfleben ab und setzte seine Hoffnungen auf den Cousin, dessen Fortgehen seine Träume ins vorübergehende *Abseits* schoss. Nun nimmt er das Schicksal in die eigene Hand, nur um wieder auf den fraglichen guten Willen des Cousins angewiesen zu sein.

Hier setzt die emotionale Ebene ein. Der Cousin jagt Kchenmuse und vergisst dabei, dass sich Besuch angemeldet hatte. Die *Distanz*, mit der er schließlich dem Gast begegnet, ist nur ein Hinweis, dass Yusuf eine weitere Maus in seiner vom Ordnungswahn getriebenen Welt ist. Mahmut ist schon lange *weit* weg vom Dorf, vom Verwandtsein und den Werten, die eine Familie zusammenhalten. Der Versuch, eine eigene Familie zu gründen ist klglich gescheitert. Die Frau, mit der er dieses gemeinsame Ziel einst hatte, sucht das *Weite*. Sie emigriert nach Kanada, eines der Länder, die der andere Emigrant des Films, Yusuf, wohl nie sehen wird. Es zeichnet sich ein Unterschied ab, dessen Dimension einmal mehr die Diskrepanz der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen unterstreicht.

Provinzler und Städter werden nicht unter einem Dach vereint, nicht in einer Stadt, nicht in dieser entfremdeten Welt. Es mag ein Film sein, der die berühmte türkische Gastfreundschaft als Märchen aus besseren Zeiten entlarvt. Eine Wunschvorstellung aus Zeiten, die *weit* zurückliegen. Es stellt sich in diesem Zusammenhang aber auch die Frage, ob der Film in einem Land funktionieren würde, das weniger für seine Gastfreundlichkeit bekannt ist. In Ländern, in denen Familienbeziehungen und Traditionen keinen allzu hohen Stellenwert haben. Die gesellschaftliche Positionierung der Familie ist sicherlich eines der Merkmale, die den Film sehr türkisch machen.

Dennoch reicht das durch den Titel gekennzeichnete, übergeordnete Thema des Films über die Grenzen der Türkei hinaus. „Überall ist es gleich“, sagt Mahmut am Anfang des Films und er mag damit sogar Recht haben. Dass der Film anschließend in 31 Ländern in die Kinos kommt, stützt ihn in der Meinung. Istanbul ist anscheinend nicht der einzige Ort, an dem Entfremdung stattfindet und an dieser Stelle setzt eine dritte Deutungsebene ein: die der Ideologie.

Denn besonders Europa kann auf eine lange kulturelle Auseinandersetzung mit dem Thema zurückblicken. Im Film beschäftigte die Entfremdung bereits Filmemacher wie Michelangelo Antonioni und Theodoros Angelopoulos, aber auch Filmgrößen wie Ingmar Bergman, Luis Bunuel, Michael Haneke oder Rainer Werner Fassbinder ließen sich von dem Thema inspirieren. Sie alle bedienen sich der modernen Wohlstandsgesellschaft, in der die Figuren oft als beziehungsunfähige, sinnentleerte Wesen dargestellt werden.

Auch in der europäischen Philosophie ist das Konzept der Entfremdung spätestens seit Anfang des 19. Jahrhunderts fest verankert. Der deutsche Philosoph Georg Friedrich Wilhelm Hegel kritisiert die bürgerliche Gesellschaft im Zusammenhang mit moderner Konsumproduktion und prägt mitunter das Werk von Karl Marx und späteren Existenzialisten wie Jean-Paul Sartre oder Albert Camus. Die berühmtesten deutschen Beispiele für die Kritik an der Wohlstandsgesellschaft sind wohl die Schriften von Theodor

Adorno und Max Horkheimer. „50 Kanäle und nichts außer Scheiße“ sagt Mahmut und es wirkt, als ob er mit dem Fernseher spricht, als zu seinem unmittelbar gegenüber sitzenden Verwandten.

Am Ende des Films sucht Yusuf wieder das *Weite*. Er hinterlässt eine Zigarettenspackung, die wie eine *ferne* Erinnerung wirkt. Ein Moment höchster Arroganz schnellst einem durch den Kopf, man denkt an Mahmut, der zur Mitte des Films jene Zigaretten als türkische Billigware abblitzen lässt. Als er sie schließlich raucht, gewinnt die unscheinbare Szene im Hotelzimmer an Bedeutung. Ohne diese Szene würde das Ende des Films willkürlich wirken. Kurzgeschichten von Anton Tschechow (auf den sich Ceylan ausdrücklich beruft) oder Raymond Carver haben die Eigenschaft, einem unscheinbaren Moment durch ein punktiertes Ende einen höheren Sinn zu verleihen. Der unauffällige Titel „Uzak“ spiegelt in diesem Zusammenhang auch die Art der Geschichtenerzählung wieder. Sie definiert sich mitunter über das Wechselspiel von unscheinbaren, *entfernten* Momenten und kann somit als vierte, methodische Deutungsebene aufgefasst werden.

4. Fazit

„UZAK [...] heißt der dritte Film des türkischen Regisseurs Nuri Bilge Ceylan, der ihn endlich auch in Europa berühmt machen wird, so Europa sich eingestehen kann, dass der legitime Nachfolger Michelangelo Antonionis aus der Türkei kommt, dass er sich mit dem begnadeten Regisseur Theo Angelopolous messen kann und das Erbe der Entfremdung ohne Nachhilfe der EU, ohne Beitrittserklärung, ohne Zuzugsgenehmigung antritt. Das Entferntsein von allen Dingen, die Zurückhaltung [...] wird zum ästhetischen Programm eines Films, der daran festhält, seinen Figuren nicht näher kommen zu können, als sie sich selbst.“¹²²

Dass das „*Erbe der Entfremdung*“ von jemandem aus der Türkei angetreten wird, hat sicherlich auch damit zu tun, dass die Türkei ein wirtschaftliches Schwellenland ist, das sich auf dem Weg zur Wohlstandsgesellschaft befindet. Häufig gestellte Fragen, etwa inwiefern die türkische Gesellschaft Teil von Europa ist, ob die Beitrittsforderungen der EU berechtigt sind oder ob man einen definitiven Standpunkt zwischen Orient und Okzident beziehen sollte, sind für die Alltagsbelange vieler Bürger nicht von Bedeutung. Ein türkischer EU-Beitritt würde sicherlich eine bedeutende gesellschaftliche Umstrukturierung bewirken, doch wie in vielen Dritt- und Schwellenländern, können es sich Menschen, wie etwa die Figur Yusufs, nicht leisten, im Konjunktiv zu leben. Nationale Grenzen und verweigerte Visa behaupten für Wohlstandsgesellschaften die alleinige Nutzung privilegierten Raums. Doch auf einer weniger bürokratischen Ebene ändern sich die Kriterien, wenn es um die Frage der Zugehörigkeit geht.

Für die Zugehörigkeit des künstlerischen Ausdrucks, egal ob man einen Film macht, eine Symphonie komponiert oder ein Gemälde malt, spielt nicht etwa die geografische Lage, sondern vielmehr die Haltung hin-

¹²²Kühn 2006, 118

ter dem Schaffen eine Rolle. Im Falle von UZAK ist die unmittelbare geografische Nähe der Türkei zu Europa von untergeordneter Bedeutung. Wäre derselbe Film in Japan entstanden, so wäre er dennoch typisch europäisch. Das liegt zusammenfassend daran, dass UZAK ein scheinbar rein türkisches Problem der Binnenmigration beschreibt (es könnte auch ein japanisches Problem der Binnenmigration sein), sich aber in der Methodik und der übergeordneten Thematik einem Mosaik verschiedener europäischer Strömungen anschließt, die sich durch Emanzipation und kritischer Auseinandersetzung mit gesellschaftlicher Selbstwahrnehmung auszeichnen – Themen, die Nuri Bilge Ceylan seit seinem ersten Film beschäftigen. UZAK ist im Rahmen dieser Auseinandersetzungen als vollendeter Gipfel des Gesamtwerkes zu verstehen.

Literaturverzeichnis

Bücher

- Anderson, Marc Cronlund: Cowboy Imperialism and Hollywood Film. Peter Lang Publishing, New York 2007
- Antes, Peter / Graf, Peter: Strukturen des Dialogs mit Muslimen in Europa. Frankfurt am Main 1998
- Bazin, André: Die Entwicklung der kinematographischen Sprache. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. 5. Aufl. Stuttgart 2003
- Bazin, André: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. dt. Ausgabe: Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1975 (Original: „Qu'est-ce que le cinema“? Band 4: une esthétique de la réalité: le neo-réalisme 1962)
- Bazin, André. Was ist Film?. Alexander Verlag, Berlin 2004
- Bresson, Robert: Notizen zum Kinematographen. Alexander Verlag, Berlin 2007
- Brocker, Manfred: Religion - Staat - Politik : Zur Rolle der Religion in der nationalen und internationalen Politik. Westdt. Verl., Wiesbaden 2003
- Bordwell, David / Kristin Thompson: Film Art: An Introduction. 7. Aufl., McGraw-Hill, New York 2003
- Ceylan, Nuri Bilge: Uzak. Norgunk, Istanbul 2004
- Dästner, Corinna: Sprechen über Filmmusik. Der Überschuss von Bild und Musik. In: Segeberg, Harro/Schätzlein, Frank (Hrsg.): Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien. Marburg 2005
- Duncker, Anne: Menschenrechtsorganisationen in der Türkei. VS Verlag Wiesbaden 2009
- Eisenstein, Sergej M.: Montage der Attraktionen. In: Texte zur Theorie des Films, 5. Aufl., Reclam Stuttgart 2003
- Ende, Werner / Steibach, Udo / Laut, Renate: Der Islam in der Gegenwart. 5., Aufl., Beck München 2005
- Goeschen, Ulrike: Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Zeitgeschichtliche Forschungen (ZGF), Band 8, Münster 2001
- Königsberg, Ira: The Complete Film Dictionary. 2. Aufl., Bloomsbury, London, 1997 (Original 1987)

- Kühn, Heike: Im Sperrgebiet des Herzens. In: Fröhlich, Margit / Gronenborn, Klaus / Visarius, Karsten (Hrsg.) Kunst der Schatten. Marburg 2006
- Kracauer, Siegfried: Von Cagliari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt am Main 1979
- Krützen, Michaela: Bazin und Botox. Inszenierte Realität. In: Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film. Sponzel, Daniel (Hrsg.) Konstanz 2007
- Mango, Andrew: Atatürk. John Murray (Hrsg.) London, 1999
- McKee, Robert: Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens. 4. Aufl., Berlin 2000
- Naimark, Norman M.: Flammender Hass: ethnische Säuberung im 20. Jahrhundert, Beck München 2004
- Oelmüller, Frank: Die Debatte um den EU-Beitritt der Türkei. GRIN Verl. 2007
- Roth, Gerhard: Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen. 8. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008
- Seufert, Günter / Kubaseck, Christopher: Die Türkei – Politik. Geschichte. Kultur. 2., Aufl. Beck München 2006
- Truffaut, François: Die Lust am Sehen. 2. Aufl., Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999
- Truffaut, François: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?. Heyne, München 2003
- de Valck, Marijke: Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia. Amsterdam University Press, 2007

Nachschlagewerke

- Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. 2., Aufl., Reclam, Ditzingen 2007
- Schanze, Helmut (Hrsg.): Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft. Metzler Stuttgart, 2002

Hochschulschriften

- Alius, Victor / Buchterkirchen, Anne / Henkel, Marilyn / Rettig, Joachim / Schubert, Hendrick: Islamisch begründeter Terrorismus und dessen Abwehrmöglichkeiten. FHVR, Berlin 2008
- Fuxjäger, Anton Film- und Fernsehanalyse: Einführung in die grundlegende Terminologie WS 2006/2007 Lernbehelf zur Lehrveranstaltung

Internetquellen

- Aydogan, Esenay: 1980'den Günümüze Türkiye'de Enflasyon Serüveni (Das türkische Inflationsabenteuer von 1980 bis in die Gegenwart). <http://www.bayar.edu.tr/~iibf/dergi/pdf/C11S12004/ea.pdf>, Abruf: 02.06.2009
- Beller, Hans: Entschleunigtes Editing. <http://www.schnitt.de/212,1033,01>, Abruf: 26.07.2009
- European Film Academy: The Nominations 2003. <http://www.europeanfilmacademy.org/2008/09/04/2003/>, Abruf: 19.07.2009
- Europäische Kommission, Eurostat: Bevölkerungsstatistik. http://epp.eurostat.ec.europa.eu/portal/page/portal/product_details/publication?p_product_code=KS-EH-06-001,KS-EH-06-001-DE.PDF, Abruf: 18.06.2009
- Höhler, Gerd: Wirtschaftsreformen stehen erst am Anfang. In: Handelsblatt vom 11.07.09: <http://www.handelsblatt.com/politik/international/wirtschaftsreformen-stehen-erst-am-anfang;801091>, Abruf: 11.07.2009
- Offizielle Internetpräsenz Nuri Bilge Ceylan: <http://www.nbcfilm.com> Abruf: 16.07.2009
- Sinematürk (türkische Internetdatenbank für Einspielergebnisse): <http://www.sinematürk.com/gise.php?action=goToBoxOfficePage&type=0&year=2002&firma=%D6zen+Film>, Abruf: 09.05.2009
- Türkisches Amt für Statistik: http://www.tuik.gov.tr/PreTablo.do?tb_id=25&ust_id=8,-498041499546984453.doc, Abruf: 15.07.2009

Wood, Jason: A Quick Chat with Nuri Bilge Ceylan. http://www.kamera.co.uk/interviews/a_quick_chat_with_nuri_bilge_ceylan.php,
Abruf: 12.08.2009

Yeni Safak Zeitung: Bugün Sezer'in anayasa kitapçığını fırlatmasının yıldönümü (Heute ist der Jahrestag, an dem Sezer das Gesetzbuch durch die Gegend schmiss). <http://yenisafak.com.tr/Politika/?t=19.02.2007&i=30672>,
Abruf: 19.02.2007

Filme

Ceylan, Nuri Bilge: Koza. Türkei, 1995

Ceylan, Nuri Bilge: Kasaba. Türkei 1997

Ceylan, Nuri Bilge: Mayıs sıkıntısı. Türkei 1999

Ceylan, Nuri Bilge: Uzak. Türkei 2002

Ceylan, Nuri Bilge: İklimler. Türkei 2006

Ceylan, Nuri Bilge: Üç Maymun. Türkei 2008

De Sica, Vittorio: Lardi di biciclette. Italien 1948

Eek, Miguel: Nuri Bilge Ceylan – The editing time. Spanien/Türkei 2007

Eralp, Fehmi Serdar: Film Başlıyor. Türkei 2006

Godard, Jean-Luc: Une femme est une femme. Frankreich 1961

Godard, Jean-Luc: Le petit soldat. Frankreich 1963

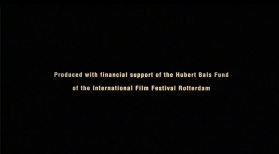






Godard, Jean-Luc: Pierrot le fou. Frankreich 1965












Rossellini, Roberto: Roma, città aperta. Italien 1945







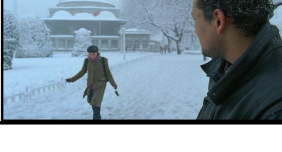
Tarkovskij, Andrei: Stalker. UdssR 1979



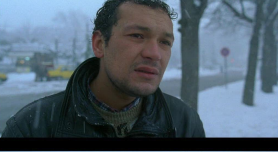








Tarkovskij, Andrei: Zerkalo. UdssR 1975

Anhang: Filmtranskription











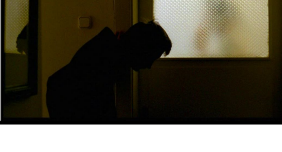
Einst.	Dauer	Timecode	Screenshot	Inhalt der Einstellung	Stilisierende Merkmale, Anmerkungen
	00:00:08	00:00:08		Vorspann.	Windgeräusche
1	00:02:37	00:02:45		Yusuf verlässt das Dorf und begibt sich nach Istanbul.	Zwei Landschaften werden in einer Einstellung vereint. Ein Hahn schreit, Hunde bellen, es ist früh am morgen.
	00:00:59	00:03:44		Zwischentitel.	Auf der Tonebene laufen Geräusche weiter. Sie stimmen auf folgende Szene ein.
2	00:01:03	00:04:47		Mahmut nähert sich einer Frau, die sich auf seinem Bett frei macht.	Farben: Rot impliziert Erotik. Blau hingegen die Kälte, in der die Erotik stattfindet. Eine Eule ist zu hören.
3	00:00:24	00:05:11		Der Hausmeister sieht die Frau beim Verlassen der Wohnung kritisch an.	Wieder ist eine Eule zu hören.
4	00:00:30	00:05:41		Die Frau fährt mit einem Auto davon	
5	00:00:08	00:05:49		Mahmut greift nach dem Lichtschalter.	
6	00:00:27	00:06:16		Mahmut wischt etwas von seiner Hand.	
7	00:00:21	00:06:37		Mahmut sucht nach der Küchenmaus.	




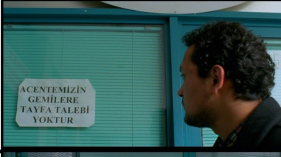







8	00:00:53	00:07:30		Die Mutter Mahmuts ruft an. Er geht nicht ran, ruft nicht zurück.	
9	00:00:30	00:08:00		Mahmut frühstückt.	Inszenierung: sehr unmotiviert „deckt“ Mahmut seinen Frühstückstisch.
10	00:00:31	00:08:31		Mahmut fotografiert einige Kacheln.	Inszenierung: die Art und Weise, wie Mahmut seine Arbeit macht, lässt eine Routine erkennen.
11	00:00:28	00:08:49		Mahmut sitzt in einem Cafe und liest Zeitung.	Ton: Möwen- und Wellengeräusche
12	00:00:40	00:09:29		Der Auftraggeber Mahmuts prüft die Negative der Fotografien.	Die Szene verläuft ohne Dialog.
13	00:00:18	00:09:58		Yusuf sucht das Gebäude in dem Mahmut wohnt.	
14	00:01:43	00:11:41		Yusuf fragt den Hausmeister nach Mahmut, dieser ist aber fort.	
15	00:00:09	00:11:50		Ansicht der Straße.	Ton: der Wecker einer Uhr ist zu hören. In der Ferne bellt wieder ein Hund.
16	00:00:14	00:12:04		Yusuf lehnt sich an einen Baum und wartet. Er sieht sich um.	Ton: dem Wecker schließt sich das Geräusch der Windglocken an.
17	00:01:19	00:13:23		Yusuf versucht dem Nachbarsmädchen zu imponieren, doch löst einen Autoalarm aus.	
18	00:00:39	00:14:02		Mahmut kommt nach Hause und findet Yusuf schlafend vor.	Mahmut geht an Yusuf vorbei, doch eine Katze gibt laute von sich, sodass Mahmut Yusuf sieht.












19	00:00:14	00:14:16		Mahmut und Yusuf betreten die Wohnung,	
20	00:01:53	00:16:09		Yusuf erklärt seine Absichten in Istanbul.	Die verhältnismäßig lange Einstellung ist statisch.
21	00:00:35	00:16:44		Mahmut zeigt Yusuf sein Zimmer.	Schnitt: Yusuf versucht die Tür zu schließen...
22	00:00:42	00:17:26		Mahmut desinfiziert die Schuhe Yusufs.	...passend dazu sieht man Mahmut eine andere Tür schließen.
23	00:00:12	00:17:38		Yusuf sitzt erschöpft auf dem Bett, sieht sich die Zimmerlampe an.	
24	00:00:05	00:17:43		Ansicht der Zimmerlampe.	Ton: Sehr kurz wird ein bedrohlich wirkender Grundton eingeblendet.
25	00:00:50	00:18:33		Mahmut wacht auf und findet ein verschneites Istanbul vor.	
26	00:00:38	00:19:11		Yusuf läuft auf einer Brücke durch den Schnee, ein Schiff setzt gerade ab.	
27	00:00:19	00:19:30		Yusuf läuft durch den Schnee.	Ton: verschiedene Vögel zwitschern.
28	00:00:06	00:19:36		Junge Paare spielen im Schnee miteinander.	Ton: entferntes Hundebellen ist zu hören.
29	00:00:16	00:19:52		Yusuf sieht sich eine vorbei gehende Frau an.	Ton: weit entfernt ist das Hupen eines Dampfers zu hören

30	00:00:07	00:19:59		Yusuf sieht sich um.	
31	00:00:03	00:20:02		Yusuf sieht ein weiteres Paar.	
32	00:00:06	00:20:08		Yusuf sieht zurück zum anderen Paar	
33	00:00:05	00:20:13		Das Paar spielt im Schnee.	
34	00:00:12	00:20:25		Yusuf geht weiter.	
35	00:00:12	00:20:37		Yusuf geht weiter suchend durch den Schnee.	
36	00:00:10	00:20:47		Ein Zug fährt vorbei.	Ton: das Geräusch, das der Zug verursacht, wird sehr laut, obwohl es recht weit weg ist.
37	00:01:04	00:21:51		Yusuf kommt an einem gekenterten Schiff vorbei.	Ton: Der Schwenk wird mit einem unbegründeten, undefinierbaren Geräusch unterstützt.
38	00:00:41	00:22:32		Yusuf fragt am Hafen, wo man anheuern kann.	
39	00:01:36	00:24:08		Mahmut verabredet sich für den nächsten Tag, Yusuf kommt nach hause.	
40	00:00:30	00:24:38		Mahmut hört seinem Freund zu, der ihm seine verworfenen Ideale vorwirft.	Visuell: blauer Zigarettenrauch liegt über den Gesichtern.












41	00:00:12	00:24:50		Yusuf sitzt nichtssagend in der Runde.	Siehe 40
42	00:00:25	00:25:15		Das Gespräch geht weiter.	Siehe 40
43	00:01:18	00:26:33		Mahmut und Yusuf kommen heim, der Hausmeister holt ein Päckchen.	Begründeter Lichteffect: Flurlicht geht aus, Yusuf und Mädchen bleiben im Dunkel.
44	00:00:11	00:26:44		Yusuf sieht sich das Nachbarsmädchen an.	Farben: wieder dominiert blau das Licht...
45	00:00:12	00:26:56		Das Nachbarsmädchen blickt Yusuf kurz an.	...auch das Mädchen hat eine blaue Bluse an.
46	00:00:05	00:27:01		Yusuf sieht sie sich weiter an.	
47	00:00:32	00:27:33		Der Hausmeister kommt mit dem Päckchen zurück.	
48	00:03:03	00:30:36		Yusuf und Mahmut sehen sich „Stalker“ an, wenig später sieht Mahmut einen Porno.	Ton: das monotone Geräusch aus dem Film wirkt bezeichnend für die Langeweile, die Yusuf verspürt.
49	00:01:39	00:32:15		Yusuf telefoniert mit seiner Mutter.	
50	00:01:40	00:33:55		Yusuf kommt ins Wohnzimmer zurück, erwischt Mahmut fast beim Porno.	
51	00:00:08	00:34:03		Der Hafen ist zu sehen.	Ton: die tonale Atmosphäre des Hafens wirkt laut, bedrohlich.

52	00:00:15	00:34:18		Yusuf sieht sich um.	
53	00:00:10	00:34:28		Yusuf begibt sich ans Wasser.	
54	00:00:04	00:34:32		Eine Teestube ist zu sehen.	Die Musik in der Teestube ist von I. Tatlis. I.d.R. singt Tatlis von Qualen des einfachen Mannes.
55	00:00:34	00:35:06		Yusuf betritt die Teestube.	Siehe 54
56	00:00:28	00:35:34		Yusuf unterhält sich mit einem Seemann.	
57	00:00:26	00:36:00		Mahmut nimmt etwas aus seinem Auto.	
58	00:00:21	00:36:21		Mahmut sitzt in einem Cafe und trinkt ein Bier.	Jazzmusik läuft im Cafe, das Mahmut besucht. Sie unterstreicht seine gesellschaftlichen Vorzüge.
59	00:00:36	00:36:57		Yusuf betritt die Wohnung.	
60	00:01:36	00:38:33		Mahmut arbeitet am Computer, sieht fern. Yusuf setzt sich dazu.	
61	00:02:27	00:41:00		Yusuf fragt Mahmut, ob er telefonieren darf.	Bildkomposition: In dieser statischen Einstellung spielt sich viel in Hintergrund und im Vordergrund ab.
62	00:00:12	00:41:12		Mahmut belauscht Yusuf beim Telefonieren.	






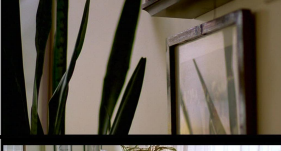




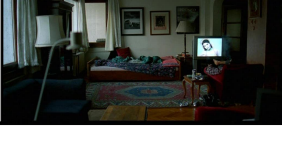
63	00:01:52	00:43:04		Mahmut geht in die eigene Mausefalle.	
64	00:00:20	00:43:24		Mahmut entfernt die Falle von seinem Fuß.	
65	00:00:37	00:44:01		Yusuf läuft durch den Schnee.	Ton: diverse Vögel, u.a. Tauben sind zu hören.
66	00:00:07	00:44:08		Yusuf muss sehen, dass die Agenturen keine Seemänner suchen.	
67	00:00:19	00:44:27		Yusuf wird von einem Mitarbeiter erklärt, dass keine Arbeit benötigt wird.	
68	00:00:10	00:44:37		Yusuf geht durch die Halle, in der sich die Agenturen befinden.	
69	00:00:19	00:44:56		Yusuf sitzt in der Teestube.	Wieder läuft arabeske Musik.
70	00:02:04	00:47:00		Mahmuts ehem. Frau redet von ihrer Absicht Istanbul zu verlassen.	Musik, unbegründet: Eine dramatische musikalische Unterlegung, stützt den Inhalt des Gesprächs.
71	00:00:18	00:47:18		Mahmut nimmt das Gespräch sichtlich mit.	
72	00:00:33	00:47:51		Mahmut raucht am Wasser, steigt dann ins Auto.	Ton: ein vorbeifahrender Zug, wieder sehr laut, sehr determiniert.
73	00:00:31	00:48:22		Mahmut parkt sein Auto.	Ton: entferntes Hundebellen ist zu hören.












74	00:00:20	00:48:42		Mahmut sieht hinauf.	Musik: wieder setzt die Musik Mozarts ein.
75	00:00:04	00:48:46		Das Licht einer Wohnung.	
76	00:00:10	00:48:56		Mahmut schaut auf die Wohnung.	
77	00:01:15	00:50:11		Mahmut sitzt im Cafe, dann kommt seine Liebschaft mit Begleitung rein.	Musik: Jazz bezeichnet die interlektuelle Umgebung.
78	00:00:58	00:51:09		Mahmut schaut sich eine Szene aus „Der Spiegel“ an.	Musik: zunächst hört man Musik, die aus dem Fernseher kommt.
79	00:00:09	00:51:18		Mahmut blickt aus dem Fenster.	Die Musik ist weiterhin zu hören, obwohl die Einstellung eine andere Zeit darstellt.
80	00:00:05	00:51:23		Yusuf blickt aus dem Fenster.	Immernoch hört man die Musik aus Einstellung 78.
81	00:00:10	00:51:33		Das Nachbarsmädchen geht die Straße entlang.	Auch in Einstellung 81 ist sie noch zu hören.
82	00:00:04	00:51:37		Ein Schiff fährt entfernt vorbei.	Sie liegt auch über dieser Einstellung.
83	00:01:05	00:52:42		Mahmut schließt die Balkontür hinter Yusuf.	Erst in Einstellung 83 wird sie abgeblendet. Auf der Tonebene ist das Glockenspiel sehr präsent.
84	00:00:53	00:53:35		Mahmut und Yusuf fahren aufs Land.	Ton: Entferntes Hundebellen ist zu hören.












85	00:00:12	00:53:47		Vorbeifahrt des Autos.	
86	00:00:12	00:53:59		Vorbeifahrt des Autos.	
87	00:00:17	00:54:16		Mahmut liest Zeitung, Yusuf sieht sich Fußball an.	Inszenierung: Yusuf schaut sich Fußball an, Mahmut liest Zeitung.
88	00:00:31	00:54:47		Yusuf bietet Mahmut eine Zigarette an, dieser lehnt schroff ab.	Eine unscheinbare Einstellung, die am Ende des Films an Bedeutung gewinnt.
89	00:00:10	00:54:57		Die beiden Fotografieren eine Moschee.	
90	00:00:20	00:55:17		Wieder wird eine Moschee fotografiert.	Ton: entferntes Hundebellen ist zu hören.
91	00:00:13	00:55:30		Eine Gemeinde betet in der Moschee.	
92	00:00:13	00:55:43		Yusuf und Mahmut warten.	
93	00:00:21	00:56:04		Yusuf und Mahmut fotografieren ein Motiv, Mahmut weist Yusuf in der Arbeit zurecht.	
94	00:00:28	00:56:32		Die beiden fahren an einer Landschaft vorbei.	Farben: provinzielle Landschaften sind im Gegensatz zur Stadt deutlich wärmer.
95	00:00:39	00:57:11		Mahmut erwägt die Landschaft zu fotografieren.	Siehe 94




96	00:00:10	00:57:21		Dann entscheidet er sich dagegen.	Siehe 94
97	00:00:17	00:57:38		Das Auto fährt weiter.	Siehe 94
98	00:00:13	00:57:51		Die beiden kommen nach Hause.	
99	00:00:18	00:58:09		Mahmut öffnet Briefe.	
100	00:00:06	00:58:15		Yusuf schleppt das Equipment ins Hinterzimmer.	
101	00:00:13	00:58:28		Mahmut hört sich den Anrufbeantworter an.	
102	00:00:35	00:59:03		Mahmut gibt Yusuf sein Honorar.	
103	00:01:01	01:00:04		Mahmut besucht seine Mutter im Krankenhaus.	Ton: im Hintergrund ist das Donnern eines Gewitters zu hören.
104	00:00:42	01:00:46		Die Mutter redet mit Mahmut, bittet ihn nicht mehr zu rauchen.	
105	00:00:10	01:00:56		Das Nachbarsmädchen geht die Straße entlang.	Ton: im Hintergrund ist immernoch das Donnern eines Gewitters zu hören.
106	00:00:04	01:01:00		Yusuf sieht ihr dabei zu.	Siehe 105












107	00:00:17	01:01:17		Yusuf folgt dem Nachbarsmädchen.	
108	00:00:29	01:01:46		Das Mädchen wartet in einem Park auf jemanden.	Ton: Neben Sirenen und Krähen, ist auch wieder entferntes Hundebellen zu hören.
109	00:00:08	01:01:54		Yusuf versteckt sich hinter einem Baum.	Siehe 108
110	00:00:06	01:02:00		Ein anderer Mann fällt ihm auf.	Siehe 108
111	00:00:04	01:02:04		Er blickt zurück zum Mädchen.	Siehe 108
112	00:00:08	01:02:12		Das Mädchen wartet immernoch.	Siehe 108
113	00:00:05	01:02:17		Yusuf sieht sie sich an.	Siehe 108
114	00:00:23	01:02:40		Dann geht er auf sie zu, doch jemand kommt ihm zuvor, er dreht sich um.	Siehe 108
115	00:00:04	01:02:44		Traurig blickt er sich das Mädchen und ihre Begleitung an.	Siehe 108
116	00:00:07	01:02:51		Die Mutter Mahmuts liegt in einem Bett.	
117	00:00:09	01:03:00		Mahmut schließt die Tür zum Zimmer der Mutter.	












118	00:00:11	01:03:11		Die Schwester füttert gerade das Kind.	
119	00:00:13	01:03:24		Mahmut blickt auf die Straße.	
120	00:00:27	01:03:51		Mahmut schließt die Balkontür, sieht sich Familienfotos an.	
121	00:00:21	01:04:12		Ansicht diverser Familienfotos, u.a. Mahmuts und seiner ehem. Frau.	
122	00:00:07	01:04:19		Mahmut steht vor den Familienfotos.	
123	00:00:04	01:04:23		Ansicht einer Zimmerpflanze.	
124	00:00:12	01:04:35		Mahmut stellt die Kanäle des Fernsehers ein.	
125	00:00:16	01:04:51		Die Schwester kümmert sich um das Kind.	Musik: FashionTV wird angeschaltet, Musik kommt aus dem Fernseher.
126	00:00:06	01:04:57		Mahmut sieht sie sich an.	Siehe 125
127	00:00:15	01:05:11		Im Fernseher laufen Mannequins.	Siehe 125
128	00:01:33	01:06:44		Yusuf sieht sich auch Mannequins an. Mahmut ruft an.	Auch bei Yusuf läuft der selbe Kanal, die Musik wird leiser, als Mahmut anruft.











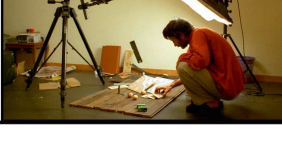
129	00:00:13	01:06:57		Yusuf treibt sich auf belebten Straßen herum.	Ton: Ein Gemisch aus entfernter Musik und Straßenlärm
130	00:00:08	01:07:05		Die Straßenbahn fährt durch Menschenmengen.	Eine der wenigen Kamerafahrten des Films.
131	00:00:04	01:07:09		Yusuf fährt mit der Straßenbahn.	Sie entpuppt sich als POV Yusufs.
132	00:00:10	01:07:19		Yusuf sieht sich auf belebten Straßen um.	
133	00:00:34	01:07:53		In einem Musikgeschäft geht Yusuf einer Frau nach.	Betonung der mise-en-scène: Figuren erscheinen, verschwinden, erscheinen wieder.
134	00:01:13	01:09:06		Er folgt der Frau.	Die Bilddynamik geht von den Figuren aus.
135	00:00:26	01:09:32		Als die Frau ins Kino geht, bleibt Yusuf draußen.	
136	00:00:56	01:10:27		Mahmut findet das Wohnzimmer nicht seinen Vorstellungen entsprechend vor.	
137	00:00:07	01:10:34		Auch die Küche ist nicht aufgeräumt.	
138	00:00:15	01:10:59		Die Klospülung wurde auch nicht betätigt.	
139	00:00:34	01:11:33		Yusuf schmiegt sein Bein an das Bein einer Frau.	












140	00:00:09	01:11:42		Yusuf vertreibt sich die Zeit.	Ton: Wiederkehrendes Hupen eines entfernten Schiffes ist zu hören.
141	00:00:03	01:11:45		Ansicht des Eimers.	
142	00:00:11	01:11:56		Er blickt ausdruckslos auf einen Eimer Fische.	
143	00:00:41	01:12:37		Es ist dunkel geworden, Yusuf ist immernoch draußen.	Ton: Möwen und sanfte Wellenbrandung sind zu hören.
144	00:00:15	01:12:52		Mahmut liegt auf seinem Bett.	Ton: ein artifizielles Piepsen ist sehr schwach zu vernehmen.
145	00:00:23	01:13:15		In der Toilette weint seine Liebschaft.	
146	00:00:33	01:13:48		Mahmut liegt auf dem Bett, blickt in die Leere. Die Frau verlässt die Wohnung.	Farben: blau bestimmt diesen Moment der äußersten Entfremdung.
147	00:00:14	01:14:02		Die Liebschaft verlässt die Wohnung.	Siehe 146
148	00:00:15	01:14:17		Mahmut sitzt auf seinem Bett.	Siehe 146
149	00:01:12	01:15:29		Yusuf kommt heim, Mahmut wirft ihm die unaufgeräumte Wohnung vor.	Farben: Mahmut trägt ein violettes Hemd, das in Theorien der Farbwahrnehmung als aggressiv gedeutet wird.
150	00:00:06	01:15:35		Mahmut sieht sich die Objekte in seinem Fotoatelier an.	






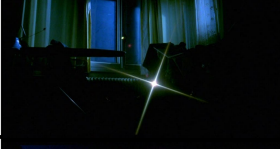





151	00:00:06	01:15:41		Mahmut geht durch die Wohnung.	s.o., die Bilddynamik geht von den Figuren aus.
152	00:00:20	01:16:01		Mahmut überlegt, dreht sich um...	
153	00:00:15	01:16:16		... auf dem Boden liegt ein Spielzeug.	Die einzige Einstellung, in der Yusuf lacht.
154	00:00:06	01:16:22		Mahmut blickt Yusuf streng an.	
155	00:00:08	01:16:30		Yusuf hat das Spielzeug für seinen Neffen gekauft	
156	00:00:02	01:16:32		Mahmut fragt, was aus der Arbeitssuche geworden ist.	
157	00:00:19	01:16:51		Yusuf sagt die Agenturen würden bald anrufen.	
158	00:00:05	01:16:56		Mahmut fragt, was Yusuf tun werde, wenn sie nicht anrufen.	
159	00:00:05	01:17:01		Yusuf sagt er werde nicht nochmal zurück ins Dorf gehen.	
160	00:00:03	00:17:04		Was aber, will Mahmut wissen, was er stattdessen tun werde.	
161	00:00:25	01:17:29		Yusuf spielt mit dem Spielzeug.	












162	00:00:03	01:17:32		Mahmut sagt, er solle antworten.	
163	00:00:11	01:17:43		Yusuf bittet Mahmut, ein gutes Wort bei dessen Auftraggebern einzulegen.	
164	00:00:29	01:18:12		Mahmut sagt die Wirtschaftskrise sei auch in Istanbul.	
165	00:00:04	01:18:16		Wenigstens eine Beschäftigung als Wachmann..	
166	00:00:14	01:18:30		Nicht einmal auf die Wohnung hätte Yusuf aufgepasst, wer soll ihn als Wachmann einstellen?	
167	00:00:11	01:18:41		Yusuf insistiert, er würde dasselbe für Mahmut auch tun.	
168	00:00:09	01:18:50		Mahmut kategorisiert: Provinzler würden eh nur auf Vetternwirtschaft bedacht sein.	
169	00:00:14	01:19:04		Yusuf verdaut diesen Vorwurf.	
170	00:00:06	01:19:10		Mahmut denkt für einen Moment nach.	
171	00:00:28	01:19:38		Yusuf flucht ihm leise hinterher.	Man hört Mahmut aus dem Off fluchen.
172	00:00:24	01:20:02		Yusuf räumt seine Schuhe in den Schrank.	Ton: ein bedrohlicher Grundton ist sehr schwach zu vernehmen.

173	00:00:14	01:20:16		Mahmut sucht etwas.	-
174	00:00:17	01:20:33		Mahmut sieht im Regal nach.	
175	00:00:11	01:20:44		Mahmut geht durch den Flur, sieht ins Zimmer Yusufs.	
176	00:00:03	01:20:47		Ansicht auf die Tasche Yusufs.	Ton: wieder ist der bedrohliche Grundton sehr leise zu hören.
177	00:00:16	01:21:03		Yusuf sieht sich die CD Sammlung Mahmuts an.	
178	00:00:29	01:21:32		Mahmut sucht weiter. Yusuf möchte wissen, wer Bach ist.	Yusuf: Wer ist denn dieser Bach, da liegen so viele Kassetten von ihm. Mahmut antwortet nicht.
179	00:00:33	01:22:05		Mahmut fragt Yusuf schließlich, ob er eine Taschenuhr gesehen hätte.	
180	00:00:17	01:22:22		Yusuf verneint, er habe keine Uhr gesehen.	Ton: sehr leise pfeift der Wind.
181	00:00:10	01:22:32		Mahmut ist weiter am Suchen.	
182	00:00:11	01:22:43		Yusuf sagt nochmal er habe die Uhr nicht gesehen.	
183	00:00:12	01:22:55		Mahmut ist immernoch am Suchen.	

184	00:00:07	01:23:02		Er findet die Uhr.	Ton: wieder hört man den bedrohlichen Grundton und das Glockenspiel.
185	00:00:05	01:23:07		Für einen Moment überlegt er Yusuf vom Fund zu berichten, dann lässt er davon ab.	Siehe 184
186	00:00:10	01:23:17		Er versteckt die Uhr unter anderen Gegenständen.	Siehe 184
187	00:00:13	01:23:30		Yusuf überlegt währenddessen wo die Uhr sein könnte.	Siehe 184
188	00:00:11	01:23:41		Mahmut stellt die Kiste mit der Uhr zurück ins Regal.	
189	00:00:44	01:24:25			
190	00:00:19	01:24:44		Nazan möchte sich verabschieden, am nächsten Morgen fliegt sie nach Kanada.	
191	00:00:08	01:24:52		Yusuf geht an der Toilette vorbei.	
192	00:00:37	01:25:29		Mahmut möchte Nazan etwas sagen, doch ihr Mann kommt heim, sie müsse auflegen.	
193	00:00:44	01:26:13		Yusuf sagt Mahmut erneut, die Uhr nicht gesehen zu haben.	
194	00:00:22	01:26:35		Mahmut modelliert sein Motiv.	


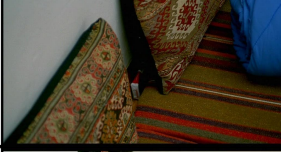



195	00:00:03	01:26:38		Mahmut überlegt geistesabwesend.	
196	00:00:09	01:26:47		Ein Ei rollt von rechts nach links.	
197	00:00:11	01:26:58		Mahmut sieht sich das Ei an.	Musik: wieder ist die Musik Mozarts sehr leise zu hören.
198	00:00:20	01:27:18		Yusuf überlegt, geht dann durch den Flur.	In dieser Einstellung wird sie abgeblendet.
199	00:00:07	01:27:25		Dann kommt er am Arbeitszimmer von Mahmut vorbei.	
200	00:00:04	01:27:29		Er geht weiter durch den Flur, in sein Zimmer.	
201	00:00:09	01:27:38		Er öffnet das Zimmerlicht, blickt seine Tasche an.	
202	00:00:02	01:27:40		Die Tasche wurde durchwühlt.	
203	00:00:10	01:27:50		Wütend, schließt er die Tasche.	
204	00:00:04	01:27:54		Er geht zurück in den Flur und sieht nach Mahmut.	
205	00:00:06	01:28:00		Dieser arbeitet immernoch.	

206	00:00:06	01:28:06		Yusuf sieht ihn sich beim Arbeiten an.	
207	00:00:12	01:28:18		Dann geht er den Flur entlang.	
208	00:00:25	01:28:43		Auf dem Balkon zündet er sich eine Zigarette an.	Ton: das Glockenspiel und Hundebellen kennzeichnen die Einstellung.
209	00:00:08	01:28:51		Ansicht des Zimmerfensters.	Ton: entferntes Hundebellen ist zu hören.
210	00:00:20	01:29:11		Yusuf liegt in seinem Bett.	Ton: unverständliches Geflüster ist zu hören.
211	00:00:17	01:29:28		Ein Licht geht an.	Ton: der bedrohliche Grundton wird immer lauter.
212	00:00:14	01:29:42		Yusuf sieht sich das Licht an, er erhellt für einen Moment sein Gesicht.	Ton: ein Schiff hupt entfernt, die Maus geht in die Falle, sie gibt Laute von sich.
213	00:00:37	01:30:19		Die Maus geht in die Falle und weckt Yusuf.	Ton: die Maus piepst. Entfernt hört man Möwen.
214	00:00:04	01:30:23		Ansicht der Maus.	Siehe 213
215	00:00:06	01:30:29		Yusuf sieht sich mitleidig die Maus an.	Siehe 213
216	00:00:53	01:31:22		Auch Mahmut wird durch das Piepsen der Maus geweckt.	Siehe 213

217	00:00:36	01:31:58		Yusuf bringt die Maus runter und tötet sie, bevor er sie den Katzen aussetzt.	
218	00:00:08	01:32:06		Mahmut sieht im dabei zu.	Ton: wieder ist entferntes Hundebellen zu hören.
219	00:00:10	01:32:16		Yusuf liegt schlaflos in seinem Bett.	Siehe 218
220	00:00:23	01:32:39		Mahmut sitzt vor dem Fernseher.	Ton: Wind weht, das Glockenspiel ist zu hören. Bild: Zeitlupe
221	00:00:14	01:32:53		Ausdruckslos blickt er in die Leere.	Ton: Das Glockenspiel wird lauter. Bild: Zeitlupe
222	00:00:14	01:33:07		Eine Zimmerlampe fällt um.	Ton: der bedrohliche Grundton schließt sich dem Glockenspiel an. Bild: Zeitlupe.
223	00:00:21	01:33:28		Mahmut wacht von seinem Traum auf.	
224	00:00:16	01:33:44		Morgendämmerung.	Ton: Möwen kennzeichnen das Meer.
225	00:00:18	01:34:02		Mahmut begibt sich ans Meer.	
226	00:00:09	01:34:11		Ein Schiff fährt in der Ferne vorbei.	
227	00:00:18	01:34:29		Mahmut schaut nachdenklich aufs Meer.	

228	00:00:58	01:35:27		Schließlich steigt er in sein Auto und fährt davon.	Ton: wieder ist Hundebellen zu hören.
229	00:00:25	01:35:52		Am Flughafen sieht er seine ehem. Frau und ihren Ehemann aus einem Taxi steigen.	
230	00:00:04	01:35:56		Er sieht den beiden zu.	
231	00:00:12	01:36:08		Die beiden kommen zum Check-In.	Kamera: Die Brennweite der Optik erhöht sich. Die Kamera wird voyeuristisch,
232	00:00:08	01:36:16		Mahmut läuft durch das Flughafengelände.	
233	00:00:13	01:36:29		Aus sicherer Distanz beobachtet er Nazan und ihren Mann.	
234	00:00:22	01:36:51		Sie sitzen in einem Cafe, Mahmut trinkt, beobachtet das Paar.	
235	00:00:19	01:37:10		Das Paar geht durch die Sicherheitskontrolle.	Siehe 231
236	00:00:03	01:37:13		Mahmut sieht ihnen dabei zu.	
237	00:00:05	01:37:18		Für einen Moment sieht die ehem. Frau zu Mahmut rüber...	
238	00:00:03	01:37:21		...doch Mahmut versteckt sich hinter einer Säule.	

239	00:00:06	01:37:27		Die Frau sieht erneut rüber...	
240	00:00:06	01:37:33		...Mahmut bleibt hinter der Säule.	
241	00:00:07	01:37:40		Nazan und ihr Mann gehen nun zum Flugzeug.	
242	00:00:04	01:37:44		Mahmut kommt hinter der Säule hervor und sieht tatenlos zu.	
243	00:00:46	01:38:30		Yusuf steht an der Tür zum Balkon.	Ton: wieder zeichnet das Glockenspiel die tonale Atmosphäre.
244	00:00:03	01:38:33		In der Ferne sieht er einen Mann auf einem Dach arbeiten.	Ton: ein elektronischer Wecker ist zu hören
245	00:00:12	01:38:45		Yusuf blickt ihn lange an, dann sieht er zum Meer rüber...	
246	00:00:16	01:39:01		...dort fährt ein großes Schiff und verschwindet hinter den Gebäuden.	
247	00:00:16	01:39:17		Mahmut kommt nach Hause.	
248	00:00:05	01:39:22		Ein Schlüssel hängt an einem Haken.	
249	00:00:13	01:39:35		Yusuf sieht sich das aufgeräumte Wohnzimmer an.	

250	00:00:11	01:39:46		Dann geht er in das Zimmer von Yusuf.	
251	00:00:08	01:39:54		Dort sieht er auf das Bett von Yusuf.	
252	00:00:03	01:39:57		Eine Zigarettenpackung liegt dort.	
253	00:00:14	01:40:11		Mahmut nimmt die Zigaretten.	Ton: bevor die Einstellung endet, hört man schon die nächste.
254	00:00:34	01:40:45		Mahmut sitzt auf einer Bank, am Meer.	Man hört und sieht, dass es windig ist.
255	00:00:12	01:40:57		Er sieht nachdenklich in die Ferne.	Ton: Möwen sind zu hören.
256	00:00:12	01:41:09		Wellen brechen sich am Hafen.	
257	00:00:05	01:41:14		Mahmut sieht in die Ferne.	
258	00:00:04	01:41:18		Ein Schiff fährt vorbei.	
259	00:02:16	01:43:34		Mahmut zückt die Zigaretten Yusufs und raucht sie.	Kamera: der einzige Zoom des Films.
	00:01:29	01:45:03		Abspann.	Ton: Der Ton von der letzten Einstellung geht eine Weile weiter und wird schließlich abgeblendet.

Selbständigkeitserklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die Bachelorarbeit ohne fremde Hilfe angefertigt und nur die im Literaturverzeichnis angeführten Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Alle wörtlich oder sinngemäß übernommenen Textstellen habe ich als solche kenntlich gemacht.

.....
Berlin, 25. August 2009

.....
Ilker Çatak